

UDK 39

ISSN 0350-0322

ГЛАСНИК
ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА

КЊИГА
85

2021

Издавач

Етнографски музеј у Београду
Студентски трг бр. 13
www.etnografskimuzej.rs
redakcija@etnografskimuzej.rs

За издавача

Тијана Чолак-Антић Поповић

Главни и одговорни уредник

др Марко Стојановић

Редакција

Проф. др Марина Симић, Факултет политичких наука Универзитета у Београду
Проф. др Данијел Синани, Филозофски Факултет Универзитета у Београду
др Срђан Радовић, Етнографски институт САНУ
др Милош Магић, Етнографски музеј у Београду
др Марко Стојановић, Етнографски музеј у Београду
др Татјана Микулић, Етнографски музеј у Београду
Јелена Тешић Вулећић, музејски саветник, Етнографски музеј у Београду

Инострана редакција

проф. др Мирјана Прошић Дворнић (САД)
проф. др Нашко Крижнар (Словенија)
проф. др Петко Христов (Бугарска)

Секретар редакције

Катарина Селенић

Лектор

мср Миљана Чопа

Превод

Жељко Станимировић

Тираж

300

Штампа

„Чигоја штампа”

Ставови изражени у радовима објављеним у *Гласнику Етнографског музеја* број 85 припадају ауторима и не одражавају нужно став редакције *Гласника Етнографског музеја*.

Етнографски музеј у Београду основан је 1901. године.

Први број *Гласника* објављен је 1926. године.

Гласник Етнографског музеја бесплатно је доступан у електронском облику на адреси www.anthroserbia.org

BULLETIN
OF THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM
IN BELGRADE

VOLUME
85

2021.

Publisher

Ethnographic Museum in Belgrade
Studentski trg 13, Belgrade, Serbia
www.etnografskimuzej.rs
etnografski.muzej@nadlanu.com

For the publisher

Tijana Čolak-Antić Popović

Editor in chief

Marko Stojanović, PhD

Editorial board

Marina Simić, Prof. PhD, Faculty of Political Sciences / University of Belgrade
Faculty of Philosophy / University of Belgrade
Danijel Sinani Prof. PhD, Department of Ethnology and Anthropology
Srđan Radović, PhD, The Institute of Ethnography SASA
Miloš Matić, PhD, Ethnographic Museum in Belgrade
Marko Stojanović, PhD, Ethnographic Museum in Belgrade
Tatjana Mikulić, PhD, Ethnographic Museum in Belgrade
Jelena Tešić Vuletić, museum advisor, Ethnographic Museum in Belgrade

International editorial board

Mirjana Prošić Dvornić, Prof. PhD (USA)
Petko Hristov, Prof. PhD (Bulgaria)
Naško Križnar, Prof. PhD (Slovenia)

Assistant to editor

Katarina Selenić

Proof editor

Miljana Čopa, MA

Translation to English

Željko Stanimirović

Copies

300

Print

„Čigoja štampa”

The views expressed in papers published in the Bulletin of Ethnographic Museum
Number 85 of the authors do not necessarily reflect the Herald newsroom
of the Ethnographic Museum.

Ethnographic museum in Belgrade founded in 1901
First volume of Bulletin of the Ethnographic Museum published in 1926
Available for free on www.anthroserbia.org

САДРЖАЈ

РЕЧ УРЕДНИКА (Марко Стојановић).....	9
--------------------------------------	---

МУЗЕОЛОГИЈА И МАТЕРИЈАЛНА КУЛТУРА

<i>Јелена Вулетић</i> 120 ГОДИНА ЗБИРКЕ НАКИТА У ЕТНОГРАФСКОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ	13
<i>Весна Недељковић Ангеловска</i> СТАРО И НОВО ЛИЦЕ КУВАРИЦЕ	29
<i>Вјера Медић</i> КОЛЕКЦИЈА АКВАРЕЛА НИКОЛЕ АРСЕНОВИЋА – ИЗ МУЗЕЈСКЕ ПРАКСЕ	55
<i>Ивана Војт</i> УМЕТНОСТ ЗАПАДНЕ АФРИКЕ – ИЗЛОЖБА КОЈА ЈЕ ПРОМЕНИЛА ГРАД	81
<i>Катарина Селенић</i> ИЗЛОЖБЕ АКВИЗИЦИЈЕ У ЕТНОГРАФСКОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ, 1981–2020.	103
<i>Маја Марјановић</i> МАНАКОВА КУЋА ПОД ОКРИЉЕМ ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА	127

НЕМАТЕРИЈАЛНО КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ

<i>Данијела Филиповић и Наташа Рибич</i> ФОРМИРАЊЕ И РАД ЦЕНТРА ЗА НЕМАТЕРИЈАЛНО КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ СРБИЈЕ ПРИ ЕТНОГРАФСКОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ: ПОЗИЦИОНИРАЊЕ У НАЦИОНАЛНОМ СИСТЕМУ ОЧУВАЊА ЖИВОГ НАСЛЕЂА	143
<i>Софија Пршић</i> КРСНА СЛАВА У САВРЕМЕНИМ ТЕЛЕВИЗИЈСКИМ РЕКЛАМАМА – НОВИ ПОГЛЕД НА НЕМАТЕРИЈАЛНО КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ	163
<i>Саша Срећковић</i> ЗАШТИТА НЕМАТЕРИЈАЛНОГ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА – СЛОЖЕНОСТ И ИЗАЗОВИ.....	179

КОНЗЕРВАЦИЈА И ЗАШТИТА

<i>Милица Мирковић и Слободан Драгутиновић</i> ОДЕЉЕЊЕ ЗА КОНЗЕРВАЦИЈУ ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ	201
--	-----

КРИТИКЕ И ПОЛЕМИКЕ

<i>Драган Булатовић</i> ПОГЛЕД ЗА ОБРАМИЦОМ, НИЗ ПУТ	207
<i>Марко Стојановић</i> СТРМА РАВНИЦА – СТО ГОДИНА ОД КОЛОНИЗАЦИЈЕ ВОЈВОДИНЕ 1921. ГОДИНЕ, НАРАТИВИ И ПОРУКЕ ИЗЛОЖБЕНОГ ПРОЈЕКТА	219

<i>Марко Стојановић</i> ВЕЛИКА ЕТНОГРАФИЈА НАРОДА – У СУСРЕТ БУДУЋЕМ.....	233
--	-----

ОСВРТИ И ПРИКАЗИ

<i>Данијела Велимировић</i> ПРИКАЗ ИЗЛОЖБЕ „СЕЉАК У КАРИКАТУРИ ЈЕЖА (1935–1990)“ ТАТЈАНЕ МИКУЛИЋ.....	251
---	-----

<i>Марко Стојановић</i> ИЗЛОЖБЕНА ДЕЛАТНОСТ ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА У 2021. ГОДИНИ	255
---	-----

АНАЛИ

<i>Саша Срећковић</i> ИЗВЕШТАЈ О РАДУ XXX МЕЂУНАРОДНОГ ФЕСТИВАЛА ЕТНОЛОШКОГ ФИЛМА.....	263
--	-----

УПУТСТВО САРАДНИЦИМА.....	273
---------------------------	-----

CONTENTS

WORD OF THE EDITOR (Marko Stojanović).....	9
--	---

MUSEOLOGY AND TANGIBLE CULTURE

<i>Jelena Vuletić</i> 120 YEARS OF JEWELRY COLLECTION IN THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN BELGRADE.....	13
<i>Vesna Nedeljković Angelovska</i> THE OLD AND THE NEW FACES OF “KUVARICE” EMBROIDERED CANVAS.....	29
<i>Vjera Medić</i> COLLECTION OF WATERCOLORS BY NIKOLA ARSENOVIĆ – FROM MUSEUM PRACTICE.....	55
<i>Ivana Vojt</i> THE ART OF WEST AFRICA – AN EXHIBITION THAT CHANGED THE CITY	81
<i>Katarina Selenić</i> ACQUISITION EXHIBITIONS AT THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN BELGRADE, 1981–2020.	103
<i>Maja Marjanović</i> MANAK’S HOUSE UNDER THE AUSPICES OF THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM.....	127

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

<i>Danijela Filipović and Nataša Ribić</i> ESTABLISHMENT AND ACTIVITIES OF THE CENTER FOR INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF SERBIA AT THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN BELGRADE: POSITIONING WITHIN THE NATIONAL SYSTEM OF PRESERVATION OF LIVING HERITAGE	143
<i>Sofija Pršić</i> KRSNA SLAVA IN MODERN TELEVISION COMMERCIALS – A NEW LOOK AT INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE	163
<i>Saša Srećković</i> PROTECTION OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE – COMPLEXITY AND CHALLENGES.....	179

CONSERVATION AND SAFEGUARDING

<i>Milica Mirković and Slobodan Dragutinović</i> CONSERVATION DEPARTMENT AT THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN BELGRADE.....	201
--	-----

CRITIQUES AND POLEMICS

<i>Dragan Bulatović</i> WATCHING THE CARRYING POLE, DOWN THE ROAD.....	207
<i>Marko Stojanović</i> STEEP PLAINS – ONE HUNDRED YEARS SINCE THE COLONIZATION OF VOJVODINA IN 1921, THE NARRATIVES AND THE MESSAGES OF THE EXHIBITION PROJECT.....	219
<i>Marko Stojanović</i> THE GREAT ETHNOGRAPHY OF THE PEOPLE – TOWARD THE FUTURE.....	233

REFLECTIONS AND OVERVIEWS

<i>Danijela Velimirović</i> OVERVIEW OF THE EXHIBITION “PEASANT IN CARICATURE OF JEŽ (1935–1990)” BY TATJANA MIKULIĆ.....	251
<i>Marko Stojanović</i> EXHIBITION ACTIVITY OF THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN 2021	255

ANNALS

<i>Saša Srečković</i> REPORT ON THE ACTIVITIES WITHIN THE 30 TH INTERNATIONAL FESTIVAL OF ETHNOLOGICAL FILM.....	263
INSTRUCTIONS TO THE CONTRIBUTORS	273

РЕЧ УРЕДНИКА О ГЛАСНИКУ ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА БР. 85

Књига Гласника Етнографског музеја бр. 85 требало би да је пред Вама, читаоцима, у периоду који обећава, уколико већ није номинално проглашен постковид временом, да ауторима који прилажу текстове за наш музејски часопис остави стваралачки простор у којем ће у потпуности моћи да се посвете проблематици из поља музеологије и материјалне културе, потом антропологије/етнологије и нематеријалног културног наслеђа, а напоследку и свих осталих одељака који чине садржај часописа. На другој страни, опет, број који је ипак реализован у време пандемије и радних услова подређених њој, превасходно је посвећен стодвадесетогодишњици самосталног рада Етнографског музеја у Београду и статусу институције заштите етнографског културног наслеђа, који музеј тренутно ужива у друштвено-културном окружењу првих деценија новог века. Празнично издање у освит стодвадесетпетогодишњег јубилеја који извирује иза угла и пре првих пристиглих предлога било је условљено препорукама надлежних да чланци буду тематски везани за век и ресто година самосталног деловања, како кажу, најстарије балканске музејске установе за етнографски материјал. Предуслови пред нама и ковид око нас резултовали су неком врстом консензуалне одлуке аутора, рецензента, а напоследку и саме Редакције да малтене сви стручни прилози буду обликовани у вредносно-садржајни формат прегледних радова. С обзиром на то да се Гласник Етнографског музеја у (за сада!) тробројном периоду од 2019. до 2021. године бави музеолошким и етнолошко-антрополошким темама које се наслањају једна на другу, те, на другој страни, уједно отварају нове хоризонте, у броју који је пред свима нама аутори су се окренули ка одређеним доменима које у претходним ГЕМ-овима нису опсервирани. Стручни чланци се тако баве проблематиком културе украшавања путем погледа на 120 година збирке накита у Етнографском музеју у Београду и ликовних извора читаних у прилог музеализацији и контексту етнографског културног наслеђа колекције акварела Николе Арсеновића, да би наставили представљањем делатности из домена изложбених пројеката посвећених аквизицији Етнографског музеја у Београду (током периода 1981–2020. године) и реализованих програма Манакове куће, како ауторка наводи, „под окриљем Етнографског музеја”. Опсервације које су у ширем контексту сагледале досадашњи рад музеја и путеве којима су информације о етнографском наслеђу стизале до различитих циљних група тематски су уобличене у некој врсти музеолошког сплета културе становања и културе исхране, још једном читаног у контексту употребе и нових/стarih значења тзв. куварица, док су на другој страни осветљени дometи

у оквиру понекад занемареног поља етнографије далеких култура, сагледаних у контексту некадашње изложбе о уметничким достигнућима традиционалних заједница Западне Африке.

Нематеријално културно наслеђе (НКН) у Етнографском музеју већ има завидну, иако краткотрајну традицију делатности на пољу заштите, очувања и одрживог развоја: Центар за НКН при музеју, чланови Комитета за НКН, председник и чланови Комисије за упис у Регистар НКН, експерти из поља Конвенције о НКН, те стога не чуди како је у празничном броју ГЕМ-а ова грана наслеђа заступљена и дословно трећином стручних радова. У прилог заступљености треба рећи и то како је заокружена дванаеста деценија музеја, уједно и време у којој протичу године друге деценије целокупног система заштите НКН, а прославља навршена прва десетогодишњица рада Центра, што је несумњиво ауторима назначило потребу да се у два од три чланка баве резимирањем досадашњих резултата и назнакама будућег деловања. Треба посебно потцртати несвакидашњи угао посматрања којим се први самостални упис Србије на Унескову листу НКН – крсна слава – контекстуализује у савремено окружење путем телевизијског оглашавања различитих врста производа. Напослетку, у садржаје који се уже везују за прославу годишњице и заокружују делатности одељења која спадају у носећу делатност спада једноставно и у кратким цртама изложено једно од виђења на који су начин конзервација и заштита материјала допринеле данашњем стању у очувању етнографских покретних културних добара смештених у збирке и колекције Етнографског музеја.

Трећи, условно речено, елемент у сагледавању садржаја ГЕМ-а, књ. 85 већ је по традицији издавачке политике гласила посвећен прилозима који се у формату есеја, приказа, осврта, извештаја и, у посебном одељку, хроника о годишњој делатности Етнографског музеја, бави аналитичким промишљањима и ставовима о, преваасходно, изложбеној и издавачкој делатности у пољу етнографске музеологије и свакодневне музејске продукције. Међутим, у броју часописа који је пред нама, поље у којем су се аутори огледали показало је како треба преиспитати наслове, те самим тим и суштину досадашњих одељака у којима су најчешће у обиму до три или четири стране разрађиване теме којима су се прилози бавили. Управо стога, од овог броја су прилози опредељени у одељке где могу бити разматрани критички погледи или полемички изражени ставови, као и до сада већ тематски одређени осврти и прикази. Сходно захтевима издавачке делатности, критике и полемике не носе ознаку научне, али остављају простор да у следећем периоду објављивања ГЕМ-а будући аутори и ту укључе научни апарат, којим би такви прилози, уз остале из одељака посвећених стриктно научном и стручном раду, подигли капацитете музејског часописа и његову видљивост у ширем пољу друштвених наука.

др Марко Стојановић,
главни и одговорни уредник уредник ГЕМ-а
Етнографски музеј у Београду

Музеологија и материјална култура

Јелена Тешић Вулетић, музејски саветник
Етнографски музеј у Београду

120 ГОДИНА ЗБИРКЕ НАКИТА У ЕТНОГРАФСКОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ

Ове године Етнографски музеј у Београду обележава 120 година самосталног постојања. То је био повод да се одредим за рад у којем ћу, као руковалац, приказати развој збирке *Накит* у наведеном периоду. Формирање збирке започето је у Етнографском одељењу Народног музеја, а након његовог одвајања настављено је у оквиру новоформираног Етнографског музеја. У раду су презентовани најзначајнији периоди у развоју Збирке, њени руковоаци и резултати истраживања на тему накита и украшавања. У том смислу указаћу и на пропусте у истраживању и попуњавању фонда, а биће представљена и визија у којем смеру треба ићи даљи развој Збирке.

Кључне речи: збирка *Накит*, истраживања, попуњавање збирке, изложбе, радови, каталози, руковоаци збирке.

Од свог оснивања Етнографски музеј у Београду прикупља, истражује и чува од заборава накит – веома важан сегмент културне баштине. Могло би се рећи да је формирање Збирке почело још у оквиру Народног музеја који је чувао разне етнографске предмете, а уз њих и накит. Идеја о одвајању Етнографског одељења и формирању Етнографског музеја реализована је 1901. године. С обзиром на то да свесно украшавање и израда украсних предмета представљају једну од карактеристика свих друштвених заједница, не чуди да је фокус истраживања народне културе на прелазу XIX у XX век био усмерен ка прикупљању података о материјалним доказима њихових изражаја, а потом ка музеализацији и презентацији различитих делова

накита и украсних комплета који су ношени у свакодневним приликама и на свечаним друштвеним догађајима.

При формирању збирки Етнографског музеја издваја се неколико моме-ната. Пре свега, учествовање на *Светској изложби* у Паризу 1900. године. Да је за изложбу прикупљан и на њој био презентован и накит види се из извештаја Тихомира Ђорђевића у којем се истиче да „наш павиљон потпуно оличава нас”, а предмети који највише одражавају нашу индивидуалност пре свега су пиротски ћилими, али и „народни накит – тепелуци, прстење, брошеви, игле итд.” (Ђорђевић, „Са париске изложбе”, Карацић бр. 10, год. II, Алексинац 1900, стр. 191; Душковић 1995, 21).

Након изложбе Министарство привредних дела Краљевине Србије део предмета доделило је на поклон Етнографском одељењу Народног музеја, а након тога предмети су као државна својина предати Етнографском музеју 22. маја 1901. године (Душковић 1995, 36). Ти предмети су чинили основу од 1000 музеалија с којима је Етнографски музеј 1901. године започео самостално деловање. Трећину поклоњених предмета чинили су производи тринаесторице кујунџија и златара чији су производи били презентовани на париској изложби. Те кујунџије били су: Стеван Јевтовић, Радован Пашковић и Никола Стоисављевић из Београда; Дика – Костадин Јовановић из Лесковца; Дина Јовановић и Стаменко Јоцић из Ниша; Димитрије Јовановић, Димитрије Петровић и Стојан Петровић из Пирота; Недељко Вујадиновић, Андра Пајић, Сретен Петровић и Лука Тодоровић из Ужица. Како су се ти предмети за време Првог светског рата вероватно налазили у групи предмета који су били транспортовани за Ниш и на тај начин сачувани од крађе и пропадања, скоро сви су сачувани до данас и налазе се у музејским збиркама (н. д. 38, 40). Међу сачуваним предметима налазе се и вредни примерци накита, међу којима су, на пример: појас, *еждер*, инв. бр. 20428, Стаменка Јоцића; копче, *нафте*, инв. бр. 9568, 9569, Димитрија Јовановића; тепелуци, инв. бр. 10817 (сл. 1), 10818, 10819, 10820, Дике-Костадина Јовановића; гривна, инв. бр. 16476 Стојана Петровића, итд.

За Светску изложбу у Паризу предмете је правила и једна од београдских кујунџијско-златарских радионица с најдужом традицијом, чији су се чланови генерацијама бавили тим послом. То је радионица Пашковић која је основана у другој половини XIX века и у којој се до затварања чувала диплома из 1907. године, којом се Димитрије Пашковић за своје златарске израђевине одликује златном медаљом на *Изложби балканских земаља* у Лондону. У београдском адресару из 1912. године помиње се тринаесторо златара, међу којима и Јован Пашковић.

Као златари помињу се и браћа Крста и Радован Пашковић, који је учествовао и на *Светској изложби* у Паризу 1900. године. Након изложбе део предмета Радована Пашковића поклоњен је и данас се чува у Етнографском музеју у Београду. Међу осталим предметима лепотом се истичу филигранске наруквице, инв. бр. 16487 (сл. 2) и 16480.

Крста Пашковић био је један од најопремљенијих златара, поседовао је прву ливницу за злато и сребро у Србији, а имао је и три радње. Радњу у Врњачкој Бањи водио је Крстин син Александар. Радња у Београду најпре је била отворена у Поинкаревој улици (данас Македонска), а од 1970. године налазила се у улици 29. новембра, где је и затворена. Од 1949. године радњу преузима Крстин други син Рафаило, а од 1990. године у њој ради и води је Крстин унук Александар, с којим се радња и затвара.

Следећи значајан моменат за формирање и развој је прва изложба на којој се самостално представљао млади Етнографски музеј. То је била *Прва међународна изложба костима* у Петрограду 1902. године. Тема изложбе била је историја одевања, како у прошлости, тако и у савременом добу. Стога су предмети концепцијски били распоређени у две целине: Одељење историјско и Одељење садашње. Одељење садашње било је конципирано у шест група, а шесту групу, названу *Адићари*, чинило је око стотину различитих делова накита: „тепелуци, перишани, емсије, обоци – минђуше, прстење, гривне, ниске, пафте, верижници – ланчићи” (Бижић-Омчику 2002, 19, 20; Архив Етнографског музеја, инв. бр. 809).

Набавка предмета за збирке Музеја, па тако и за збирку накита, настављена је 1904. године за потребе изложбе организоване поводом прославе стогодишњице Карађорђевог устанка. Према извештају Боривоја Дробњаковића Сима Тројановић је из Срема, Славоније, Хрватске, Далмације, Босне и Херцеговине, дела Старе Србије и Македоније донео 1041 предмет, а Никола Зега из западне Србије, Баната, Бачке и дела Старе Србије 930 предмета (Дробњаковић 1926, 16).

Изложбе су се ређале, предмети набављали, али су у почетку биле регистровани само по списковима, да би тек од 1905. године Никола Зега уредио инвентарску књигу за музејске објекте (н. д. 16). Према изводу који је Никола Зега израдио 1913. године, колекција накита бројала је 678 предмета.

Први светски рат обуставио је многе планове и одразио се на стање Музеја и уништавање музејских тековина. Описујући какво је стање затекао у Музеју 1918. године, Никола Зега између осталог помиње: „Са свих фигурина је било скинуто одело и у великим орманима наслагано на кантове, а фигурине су лежале у магацину. Накита са фигурина нигде није било” (н. д. 21). Стога смо данас у ситуацији да у првобитној књизи инвентара пронађемо податке о предметима који су до тог времена набављени, али их у даљим, новијим књигама инвентара нема. Тако је, на пример, у најстаријем инвентару заведен прстен (инв. бр 1302) који је набавио Сима Тројановић у Голубовцу 1904. године за изложбу поводом прославе стогодишњице Карађорђевог устанка, као и за отварање Етнографског музеја, али у даљој евиденцији прстена нема.

Затечено стање захтевало је детаљно сређивање и поновно инвентарисање предмета, али са знатно већим потешкоћама, будући да су с многих предмета скинуте ознаке и није било никаквих података. У новом Главном инвентару заведени су сви предмети који су нађени у Музеју, а урађена је и

Књига колекција. Сви музејски предмети груписани су у 33 колекције, међу којима је и колекција накита (н. д. 24).

Из свега изложеног може се закључити да је од самог почетка накит заузимао значајно место у Музеју и постојао као засебна колекција. Ипак, у музеологији тадашњег времена преваходно је посвећивана пажња ношњи као одразу националног идентитета, док је накит посматран само као њен пратећи део. Кроз персонални архив Музеја до седамдесетих година XX века не може се наћи ни податак ко је био задужен за накит, будући да није била заступљена строга специјалност кустоса по збиркама, већ по ширим областима, тј. одељењима (нпр. Одељење привреде, Одељење народне ношње и тканина и сл.). Могло би се рећи да су по потреби сви радили све.

За 120 година мали је број стручњака у Музеју који су имали интересовања за проучавање накита као засебне теме.

Као први рад посвећен накиту може се издвојити рад др Симе Тројановића посвећен чувеним јањевским прстенијама (Тројановић, 1906). У раду су изнети веома значајни подаци, почев од тога како сами себе и свој занат називају („прстенције”, „прстенцилук”), преко материјала од којег су израђивали своје производе („пиринца” – смеша од 1 килограма бакра и 400 грама цинка), па до тржишта и техника израде. Како је истакао, „нема занација на целом Балканском полуострву који би даље од њих путовали ради продаје својега еспапа (н. д. 6, 7). Они иду по Старој Србији до Призрена, по целој Македонији до Мецова, на југ до Солуна, по Епиру, Румунији, целој Босни и Херцеговини, Црној Гори, Бугарској, Тракији, Грчкој. Без обзира на то што нису били посебно вешти уметници у раду, своје производе су израђивали у великој количини, а као добри познаваоци путева, земаља и зналци језика, обилазили су највише вашаре на којима је посебно сиротиња једва чекала и куповала ствари за целу годину. Тако, ма колико њихова израда била примитивна и једноставна, производи су били доступни највећем делу становништва и у великом су броју сачувани до данашњих дана.

Др Сима Тројановић помиње и бронзани ђердан који је 1903. године купио у Црној Гори, у зетском селу Голубовци. Тај ђердан је, како каже, био „изложен у трећој витрини прве собе нашег Етнографског музеја” (н. д. 7). Нажалост, инвентарски број нити опис предмета нису наведени, тако да нисмо у могућности да утврдимо да ли је предмет до данас сачуван у Музеју.

Загорка Марковић, која је била запослена у Одељењу за документацију, била је следећа која је једним својим радом дала значајан допринос истраживању накита. Наиме, она је у више наврата 1953. и 1956. године проучавала кујунцијски занат у Призрену, а уз то обилазила и кујунцијске радње у Приштини, Пећи, Ђаковици и Косовској Митровици. Обављена истраживања резултирала су студијским радом посвећеним историјату кујунцијског заната у Призрену (Marković 1964, 383–415). У свом раду приказала је по рекло и развој кујунцијског заната у Призрену, кујунцијске еснафе и изучавање заната у Призрену, кујунцијске дућане и основне алате које су користи-

ли приликом израде накита, материјале и технике које су се примењивале у кујунџијском занату, као и производ, начине трговине и, на крају, обичаје и веровања везане за овај занат.

Први који се значајније посветио изучавању накита и коме је поверена збирка био је Ђорђе Тешић. Иако и у његовом персоналном досијеу пише да је од 15. фебруара 1954. на радном месту кустоса, руковоаца збирки у Одељењу привреде, на истом је документу и назнака да је „завршио систематско сређивање збирке накита”, као и да се „од новембра 1961. године налази на специјализацији народне материјалне културе – поглавито накита и обраде метала у Софији”.¹

Као руковалац збирке *Накит* у Гласнику Етнографског музеја дао је први приказ целокупне Збирке на основу класификације по месту ношења – накит за главу, накит за груди, накит за струк и накит за руке. У оквиру сваке групе приказао је основне типове, њихове карактеристике, као и временску и територијалну распрострањеност (Тешић 1963, 239–280).

Истраживања накита усмерио је на поједине колекције. Посебну пажњу посветио је истраживању *челенки*, предмета који се врло често помињу и у народним песмама под називом *челенка*, *оковано перје* или *позлаћено перје*. Терминолошки их доводи у везу с турском речју *челенк*, која на турском означава перјаницу украшену драгим камењем и раније је у турској војсци давана као сада медаље и ордење. У свом раду то потврђује и кроз народне песме у којима се *челенка* помиње као посебна врста мушког накита који не носи свако, већ само онај који се истакао неким посебним јунаштвом за које је *челенку* добио или ју је пораженом одузео. Како *челенка* није била део народног накита, разумљиво је што их је јако мали број сачуван и као такве представљају музејску вредност. У свом раду обрадио је шест *челенки* које се чувају у Етнографском музеју у Београду. Извршио је њихову класификацију, дао примере како су ношене и на којим капама, те их упоредио са шлемним накитом у виду фигура са значењем грба, које Стојан Новаковић такође назива *челенка* (Тешић 1958, 131–153).

Осећај за вредне и ретке предмете Тешић је показао и обрађујући две дијадеме из Етнографског музеја у Београду. У раду посвећеном овим дијадемама указује на њихов развој од византије и византијског двора до народних маса, наводећи паралеле с предметима у музејима других околних земаља, као и ауторе који су се бавили проучавањем кружила, круне. Такође, наводи да је дијадема уопште констатована на великом пространству као симбол власти, девичанства, као и свечана ношња девојака у време када стасају за удају, па до удаје, али и обавезан део ношње невесте (Тешић, 1961, 101–105).

Такође, јавности је презентовао и колекцију банатских тока, тзв. „тока са ружама”. У Раду војвођанских музеја обрадио је шест банатских тока из збирке Музеја. Једну је набавио Никола Зега у Кикинди 1904. године, док

¹ Персонални досије Ђорђа Тешића, архив Музеја.

је преосталих 5 набавио Сима Тројановић 1921. у Зрењанину, Меленцима и Бечеју. Већи део израђен је у радионици *Simony T. Vecse* у Бечеју (Тешић 1958, 190–192).

У сарадњи с Народним музејом у Крушевцу и Народним музејом у Чачку 1958. године приредио је *Изложбу народног накита*, која је заправо имала две презентације и два пратећа каталога. Наиме, од 307 изложених предмета, 270 је било из Етнографског музеја у Београду, у Крушевцу је додато 30 предмета из Крушевачког музеја, а у Чачку 31 предмет из Народног музеја у Чачку (Тешић 1958).

Следећи кустос, руковалац збирке, био је Никола Пантелић. У персоналном досијеу водио се као кустос Одељења народне ношње и тканина. Своје истраживање Пантелић је посебно посветио истраживању једног од лепших, а уједно и најстаријег примерка печатног прстења у Музеју, инв. бр. 5624. Основни подаци о историјату прстена били су да је ископан у селу Медвеђе код Лесковца и да се према основним карактеристикама може сврстати у печатно прстење с почетка XV века, с мотивом животиње. На даље истраживање Пантелића је подстакао натпис на прстену:

На ободу главе је натпис:

ХСІВК СГПЪПРЪСТЕНЪМАРИН

на предњој страни карике:

ЪНИСОЛННЕЖЕН

а на задњој:

ЕНПОМОЗИѠНЪБОГЪ

Према консултацијама с проф. С. Ћирковићем натпис би значио „прстен Марин, Николине жене... и помози Бог” (Пантелић 1968, 78). Повезујући место налаза и време порекла, Пантелић је првобитно пошао од потраге за Маром, али ниједна припадница високог племства, тог имена, према његовим истраживањима, није била удата за неког Николу. Име Никола га је, пак, довело до претпоставке да се прстен може довести у везу с Николом Скобаљићем, јунаком из времена деспота Ђурђа Бранковића, а коме су у то време припадали делови Дубочице, којој је припадало и место Медвеђе. Чињеница да је био војсковођа указује на то да је био зрео човек и као такав, вероватно ожењен. Међутим, у историографији за сада нема много података о животу Николе Скобаљића, па ни о томе да ли је био ожењен (Трајковић 1964, 91), али нема ни потврда да није. Недостатак доказа да је био ожењен баца сенку на претпоставку да је прстен припадао његовој жени. За сада претпоставку поткрепљује место налажења, време настанка и име Никола на натпису прстена (Пантелић 1968, 77–79).

Истраживању и презентовању Збирке Пантелић је допринео и првом великом студијском изложбом *Накит и кићење*, која је рађена у сарадњи с колегама из Љубљане, Загреба, Сплита, Скопља, Новог Сада, Сарајева, Приштине и Сомбора (Пантелић 1971).

Након Николе Пантелића, према персоналном досијеу, збирку *Накит* 1992. године преузима Гордана Љубоја. Резултате истраживања накита објавила је и презентовала у каталогу и на изложби *Мистерија накита* 1996. године (Љубоја 1996). На изложби су били презентовани предмети изабрани тако да илуструју одлике без којих се накит не може замислити: материјал, занатску израду и метафоричност. Ауторка се определила да мноштво различитих симболичних значења везаних за накит прикаже у неколико ширих тематских целина: накит и новац, накит као ознака достојанства, јуначки накит, венчани накит, меморијални и сентиментални накит, накит и амулет, накит и имитација (н. д. 5).

Након Гордане Љубоје, од 2001. године, руковаоца збирке *Накит* је Јелена Тешић (Вулетих)². За разлику од претходних приступа који су приказивали збирку у ширем смислу и обрађивали накит сагледаван из ширег контекста, Јелена Тешић определила се да накит прикаже кроз један друштвени статус, односно кроз сложену структуру церемоније склапања брака која обухвата три фазе и три статуса: удаваче (почетно стање), невесте (несвакидашње маргинално стање) и удате жене (завршно стање). Текст каталога, који прати и концепцију изложбе, показује да накит прати и симболички означава сва три статуса, с тим што је акценат стављен на статус невесте који у животу сваке жене представља кратак период њеног највећег сјаја. Све то приказано је у четири одељка у складу с категоризацијом накита према деловима тела на којима се носи: накит за главу, накит за груди, накит за струк и накит за руке. Посебан одељак посвећен је грађанском начину украшавања. Како су према народном веровању младенци у том прелазном периоду највише изложени злим силама и уроцима, у сваком одељку указано је и на накитне врсте које су имале заштитну улогу и приказано је како се она огледала (Тешић 2003).

Наведена изложба била је инспирација Удружењу златара Београда. У сарадњи с Удружењем Тешићева је приредила и изложбу *Златна нит Београда – златари Београда шест векова своје граду*. На изложби и у пратећем каталогу био је приказан кратак историјат београдског златарства, као и историјат радионица петнаесторице београдских златара који су на изложби представили своје производе (Тешић 2004).

Као резултат сарадње са златаром Предрагом Томашевићем, једним од учесника поменутог изложбе, и његове инспирације старим српским накитом из збирке Музеја, приредила је и изложбу *Патина и сјај – накит инспирисан*

² Због уједначеног приступа теми и усаглашеног представљања доприноса свих руковаоца збирке Накит, који су унапредили рад Музеја у оквирима народне културе украшавања, у целокупном тексту своје име помињем искључиво у трећем лицу.

традицијом. На изложби су презентовани производи златара Томашевића и музејски предмети који су послужили као инспирација, који су обрађени у пратећем каталогу (Тешић 2006).

Као коаутор, с колегиницом Марином Цветковић, урадила је изложбу и каталог *Текстил и украшавање у култури Срба XIX и прве половине XX века*. Изложба је 2017. године гостовала у Националном музеју Индије, а 2018. године у Земаљском музеју у Сарајеву (Цветковић и Тешић Вулетић 2018).

У складу с праксом Музеја да се објављују каталози збирки и колекција, Јелена Тешић Вулетић определила се да серију каталога започне с накитом за руке и колекцијом прстења. Као резултат тога реализована је изложба *Без почетка и краја – прстење из збирке Накит Етнографског музеја у Београду*. Изложба и каталог су били концепцијски усклађени. Ауторка се определила да колекцију прикаже пре свега хронолошки, па су основне целине излагања: прстење раног средњег века; прстење касног средњег века; прстење XIX и прве половине XX века. У оквиру наведених целина, прстење је обрађено и приказано типолошки. Посебан одељак посвећен је прстењу у веровањима и обичајима, а значајан део каталога чини и каталожка обрада комплетне колекције прстења (Тешић Вулетић 2016).

Као наставак каталога колекције накита за руке, Јелена Тешић-Вулетић припремила је Каталог колекције наруквица *Биле руке танке белензукe – наруквице из збирке Накит Етнографског музеја у Београду* (предато у штампу).

Да је збирка *Накит* Етнографског музеја у Београду по броју, лепоти и разноврсности предмета, по временском и просторном распону који покрива, веома значајна и јединствена музејска колекција, потврђује и чињеница да је послужила у истраживањима и бројним стручњацима ван Музеја. Мада у Музеју није била руковалац збирке *Накит*, Братислава Владић Крстић је у својој докторској дисертацији, *Сеоски накит у Босни и Херцеговини у XIX и првој половини XX века* (Владић Крстић 1995), своја дугогодишња истраживања поткрепила и додатним истраживањем збирке *Накит* Етнографског музеја. Примерци накита из Музеја су и објављени у наведеној дисертацији. Један од најбољих познавалаца историје накита др Бојана Радојковић у својој књизи *Накит код Срба од XII века до краја XVIII века* позива се и на неке примерке накита из Збирке Етнографског музеја (Радојковић 1969).

Изложби и каталога свакако не би било да није константног попуњавања збирке. Накит је највећим делом набављан, инвентарисан и презентован уз народну ношњу. Чак је постојала тенденција појединих кустоса да и накит буде саставни део збирки народних ношњи, што је додатно отежавало руковођење збирком, увид у комплетан материјал који Музеј поседује, као и његово изучавање и презентовање.

Колико је такав приступ ограничио истраживање и презентовање накита и уопште културе украшавања показују и бројни радови након екипних истраживања по Србији. Ни на једном истраживању накит и украшавање нису проучавани као засебна тема, већ искључиво у оквиру народних но-

шњи, и то веома оскудно. Тако, на пример, након екипног истраживања Зајечара и околине, чији су резултати објављени у *Гласнику Етнографског музеја* 42, накит се помиње у само пар реченица у оквиру рада *Народна ношња у околини Зајечара*. Из целог истраживања можемо сазнати само да су узане тканице ношене с месинганим копчама – пафтама називали *литар*. Пафте (чепрази) биле су мале, кружног облика или „са рокчићи”. Куповали су их на Вашарима у Зајечару и Књажевцу. „Литар се нарочито носио преко сукнене хаљине која је била део зимске ношње половином XIX века” (Аранђеловић Лазић 1978). Након истраживања Јадра, не улазећи у прецизније описе, у раду посвећеном народној ношњи, ауторке наводе да девојке нису носиле прстење пре удаје, да су у ушима носиле обичне вашарске минђуше, ретко златне, око врата најчешће две-три струке талира или цванцика, а имућније и по неколико наниза дуката, наруквице од месинга или стаклених перли. Имућније девојке уз грађанску ношњу су поред дуката носиле сат и ланац или ланчић с крстом, бисерни тепелук и дијамантску грану. Око струка уз сеоско одело носиле су „канице” (копче) од сребра и седефа или од месинга (Јовановић и Бјеладиновић 1964, 310, 311).

У кратком, али ипак посебном поглављу, накит је обрађен у раду о народној ношњи након истраживања титовоужичког, појешког и косјерићког краја. Осим украса и делова накита који се јављају на оглављу невесте, у кратким цртама описане су игле „челенке”, појас кованик, извезен појас с пафтама, огрлице и ђердан, наруквице „белензуке” и прстење (Бјеладиновић 1984, 149, 162, 163).

Почетком 21. века тадашњи руковоаци збирки народних ношњи и збирке *Накит* су се усагласили да се сав накит из збирки народних ношњи издвоји и обједини у збирку *Накит*. То је умногоме допринело пре свега редовном праћењу стања предмета и благовременој конзервацији, као и бољи увид у фонд Музеја и одређивање правца даљег попуњавања збирке.

Збирка накита подељена је у неколико већих целина: накит за главу, накит за груди, накит за руку и накит за струк. Ранија систематизација збирке у оквиру целина пратила је систематизацију збирки народних ношњи и заснивала се искључиво на територијалној подели. Ради квалитетнијег и комплекснијег проучавања накита и начина украшавања, који свакако нису у подређеном положају у односу на начин одевања, нити су само њихов пратећи елемент, као руковалац збирке урадила сам нову систематизацију у оквиру целина, која се заснива на историјској, типолошкој, а у оквиру тога и на регионалној подели.

Будући да су примарне делатности Музеја очување, проучавање и презентовање народне културе, живота и обичаја XIX и прве половине XX века, на просторима бивше Југославије, при формирању и даљем попуњавању збирке накита акценат је стављен на накитне врсте и начине украшавања који су пратили начине одевања карактеристичне за наведене периоде и територију.

За мањи број предмета може се претпоставити да води порекло од средњовековног накита, па и нешто старијег, ношеног у широким народним слојевима или у кругу владајуће класе. Већи део предмета израђених између XV и XVIII века имао је велику зону распрострањења и као породична драгоценост преношен је с колена на колено, па је тако ношен током целог XIX века, а делом и у првим деценијама XX века.

Збирка је највећим делом попуњавана откупом на бројним теренским истраживањима, али углавном као део народне ношње, ређе у виду појединачних предмета. То је свакако допринело квантитету збирке, али недостатак систематског, тематског откупа накита, донекле је утицао на слабију заступљеност и разноврсност неких накитних врста с територија које нису биле обухваћене теренским истраживањима. Осим тога, накит је као изузетна вредност углавном био део мираза који је отац спремао за ћерку, или веренички, свадбени поклон, који је девојка добијала од младожењине породице. У том смислу представљао је не само материјалну вредност, већ и емотивну, и као такав чуван је и преношен кроз генерације. То је такође отежавало набавку накита приликом теренских истраживања, будући да су се из сентименталних разлога људи теже одвајали од таквих предмета.

Временом су одређене празнине попуњене како откупом у Музеју, тако и захваљујући бројним дародавцима, међу којима свакако треба извојити Јелену Беговић-Нанић, која је Музеју поклонила своју богату колекцију накита, која броји више од 300 предмета.

Осим предмета који су чинили основу од које је збирка почела да се развија, а који су набављани за наведене изложбе, може се издвојити још неколико група или појединачних предмета који се истичу по неким својим карактеристикама.

Наиме, у свадбеном ритуалу, дан после венчања девер је убрађивао младу и стављао јој конђу и убрадач – као ознаку удате жене. Конђа је била заступљена на широком подручју у Србији, али се по лепоти истицала мачванска. Томе је доприносио управо накит којим је украшавана. Комплет накита се састојао од посебних игала, тзв. *укова* и *кука*. *Уков* је чинило три или пет *уковица*, округлих филигранских плочица спојених ланчићима у виду гирланди. *Кука* се састојала од три непокретно спојене плочице на чијим крајевима су алке кроз које се провлаче игле. Тај тип накита карактеристичан је само за ово подручје, док у другим крајевима није познат. У Збирци се чува неколико примерака кука и укова од којих се посебно истиче комплет који чине *кука* и *уков* с пет *уковица* (инв. бр. 19467, 19464) набављен у Шапцу, из прве половина 20. века. Такође, ту је и *уков* с три *уковице* (инв. бр. 1833, сл. 3), који је припадао Матић Рајни из Варне, а купио јој га је свекар код кујунције у Шапцу 1936. године. Исти накит носила је и њена мајка, али није био позлаћен као овај.³ Значај ових примерака је у томе што је мала

³ Подаци с картона из Централне документације.

вероватноћа да се још могу набавити, а осим тога су и репрезентативнији примерци од оних који се чувају у Народном музеју града Шапца.

Такође, раритет представља део архаичног примерка невестинског оглавља *оврљина*, *ујачина* која је ношена у источној Херцеговини. Како је описује Сима Тројановић, „она се састоји понајприје од уске, повисоке, од ланених струкова састављене капице овите пешкиром који се низ рамена спушта у лепим наборима” (1928, 147). Основни украс тог оглавља је импозантна круна коју чини низ крупних, позлаћених игала, шпиода, повезаних ланчићима. До тридесет тих игала било је пободено укруг по рубу јастучића који се издиже на врху капице прекривене пешкиром, *превезом*. За оврљину је карактеристична и почелица с централном розетом која дочарава вечно кретање и куком у виду дрвета живота с двама птицама (Владић, Крстић 1995, 238, 248). Уз то оглавље невесте су украшавале и плетенице преко којих су стављале нискоснице, траке од чоје искићене сребрним новцима. Нискоснице су се завршавале наушницама или укошњацима, како их назива Трухелка, или брњице, како их у свом Речнику назива Вук Карацић (Владић, Крстић 1995, 289). У стручној литератури усвојен је назив *обоци*, који се помиње у средњовековним изворима у депозитима српске и босанске властеле, где се помињу као наушнице (*обоци*) заједно с тракама, ланчићима и верижицама које су уз њих ишле (Радојковић 1969, 41). Према речима К. Јиречека, „они беху од обична или позлаћена сребра, златни, а катшто украшени бисером и другим камењем. Како беху тешки, чешће пута нису висили о ушима, него на капи или повезачи” (Јиречек, Радонић 1981, 246). У збирци *Накит* чува се део оглавља оврљине, невесте из Поповог поља. То су игле (инв. бр. 19791), почелица (инв. бр. 33001, сл. 4) и наушнице, обоци (инв. бр. 17985). С обзиром на то да се једини комплетан примерак оврљине с накитом чува у Земаљском музеју у Сарајеву, наведени делови оглавља који се чувају у Етнографском музеју представљају раритет и свакако предмете од великог значаја.

Неки примерци се везују за поједине знамените личности као што група предмета који су део заоставштине Надежде Петровић. У збирци *Накит* чува се 57 предмета које чине прстење, наруквице, игле, наушнице, почелице, перишан и ланац на којем је носила сат. Двадесет предмета представља део поставке *Златном руком и сребрним српом – етнографски предмети Париског атељеа Надежде Петровић* која је реализована у Уметничкој галерији *Надежда Петровић* у Чачку.⁴

Значајне примерке чине и предмети који показују разноврсност материјала од којих је накит израђиван. Таква је нпр. наруквица инв. бр. 16995. Исплетена је од косе Јулке Полит-Десанчић (1809–1869), мајке Михаила

⁴ Аутор изложбе је Радивоје Бојовић, музејски саветник, историчар Народног музеја у Чачку, коаутори су Мирјана Рацковић, музејски саветник, историчар уметности из Уметничке галерије „Надежда Петровић”, Чачак и Јелена Савић, музејски саветник Етнографског музеја у Београду. Каталог изложбе није изашао из штампе до предавања овог рада.

Полит-Десанчића (1833–1920), политичара, новинара и борца за национална права Срба у Војводини. Наруквицу су исплели заточеници у Петроварадину шездесетих година XIX века, док је копча занатски производ, позлаћена четворострана розета с опалом у средини. Осим од људске косе, у Војводини се накит израђивао и од коњске длаке.

Анализа збирке указује на то да је територијално Збирка релативно добро попуњена. Пре свега, треба истаћи да је за Збирку набављен релативно довољан број предмета који приказују српско културно наслеђе с простора бивше Југославије, будући да је такве предмете сада готово немогуће набавити. С подручја Србије релативно је равномерна заступљеност, али можда не у свим накитним врстама. На пример, из области Мачве и Поцерине Музеј поседује најлепше примерке наведеног накита за главу, али је зато мање накита за струк и груди.

Такође, поједине накитне врсте заступљене су у мањој мери, а поједине уопште нису заступљене. За разлику од мушких сатова на ланцу, ћустеку, којих има довољно, женски сатови на ланцу заступљени су у мањој мери (свега три примерка). Иста је ситуација и с ручним сатовима, пре свега женским, јер их има само два. Оно чега уопште нема јесу мушка дугмад за кошуљу.

Како би се пратили развој и трендови украшавања, неопходно је, такође, проширити временски период како у истраживању, тако и у набавци предмета и обратити пажњу на трендове друге половине XX века.

На крају би се могло закључити да су циљеви и резултати етнолошких истраживања усмерених на накит до нас стигли у, рекло би се, неколико таласа. Сваки од тих таласа коинцидира с личним, научним и стручним залагањем појединих кустоса који су у одређеним периодима били задужени за збирку *Накит*. Истовремено, протоком времена прилагођавано је и проширивано истраживачко поље у којем је накит третиран као етнолошка тема интегрисана у народну културу одевања, те је на тај начин сукцесивно унапређиван његов статус од „народног накита” до савременог музеолошко-антрополошког контекста израженог и тумаченог у ширим оквирима народне културе украшавања.

ЛИТЕРАТУРА

- Аранђеловић Лазић, Јелена. 1978. Народна ношња у околини Зајечара. *Гласник Етнографског музеја* 42, 237–260.
- Архив Етнографског музеја инв. бр. 809.
- Бижих-Омчикус, Весна. 2002. *На почетку*. Београд: Етнографски музеј у Београду.

- Бјеладиновић, Јасна. 1984. Народна ношња у титовоужичком, пожешком и косјерићком крају. *Гласник Етнографског музеја* 48, 143–192.
- Владић-Крстић, Братислава, 1995. *Сеоски накит у Босни и Херцеговини у XIX и првој половини XX века*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Дробњаковић, Др Боривоје. 1926. Етнографски музеј у Београду. *Гласник Етнографског музеја* 1, 11–25.
- Душковић, Весна. 1995. *Србија на сетској изложби у Паризу 1900*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Ђорђевић, Тихомир. 1900. Са париске изложбе. *Караџић* 10, год. II.
- Јиречек, К, и Ј. Радонић. 1981. *Историја Срба*, Београд ИЗДАВАЧ
- Јовановић, Милка и Јасна Бјеладиновић. 1964. Народна ношња. Јадар – Вуков завичај. *Гласник Етнографског музеја* 27, 303–344.
- Љубоја, Гордана. 1996. *Мистерија накита*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Marković, Zagorka. 1964. Kujundžijski zanat u Prizrenu. *Glasnik muzeja Kosova i Metohije* VII–VIII, 383–415.
- Пантелић, Никола. 1968. Један прстен из XV века. *Зборник музеја примењених уметности* 12, стр.
- Пантелић, Никола. 1971. *Накит и кићење*. Београд ИЗДАВАЧ
- Радојковић, Бојана. 1969. *Накит код Срба у од XII века до краја XVIII века*. Београд ИЗДАВАЧ
- Тешић, Ђорђе. 1961. Две дијадеме у Етнографском музеју у Београду. *Гласник Етнографског музеја* 24, 101–105.
- Тешић, Ђорђе. 1958. *Изложба народног накита*. Крушевац. ИЗДАВАЧ
- Тешић, Ђорђе. 1958. *Изложба народног накита*. Чачак. ИЗДАВАЧ
- Тешић Ђорђе, 1958. Колекција банатских тока у Етнографском музеју у Београду. *Рад војвођанских музеја* 7, стр.
- Тешић, Ђорђе. 1963. Народни накит XIX века према збирци Етнографског музеја у Београду. *Гласник Етнографског музеја* 26, 239–279.
- Тешић, Ђорђе. 1958. Челенка – „оковано перје. *Гласник Етнографског музеја* 21, 131–153.
- Тешић-Вулетић, Јелена. 2016. *Без почетка и краја – прстење из збирке Накита Етнографског музеја у Београду*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Тешић, Јелена. 2004. *Златна нит Београда*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Тешић, Јелена, 2003. *Невестински накит код Срба у XIX веку и првој половини XX века*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Тешић, Јелена. 2006. *Патина и сјај – накит инспирисан традицијом*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Трајковић, Д. 1964. Никола Скобаљић. *Лесковачки зборник* IV, стр.
- Тројановић Др Сима. 1906. Јањево и његове прстенције, сепарат из *Српског књижевног гласника* XVII, стр.

Тројановић, Сима. 1928. Народна ношња. *Народна енциклопедија СТ. Станојевића* III, Загреб, стр.

Цветковић, Марина и Јелена Тешић Вулетић. 2018. *Текстил и украшавање у култури Срба XIX и прве половина XX века*. Београд: Етнографски музеј у Београду.

Jelena Tešić Vuletić

120 YEARS OF JEWELRY COLLECTION IN THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN BELGRADE

Summary

This year, the Ethnographic Museum in Belgrade marks 120 years of independent existence. Therefore in this paper I chose to present the development of the *Jewelry* Collection in this long period, from the perspective of the caretaker of this collection. The Collection was originally formed in the Ethnographic Department of the National Museum and later transferred to the newly-formed Ethnographic Museum. This paper presents the most important periods in the development of the Collection, its caretakers and handlers, as well as the results of research on the topic of jewelry and decoration. The recognized shortcomings in the research and replenishment of the fund will be addressed, and a vision of the direction the further development of the Collection should go will be presented.



Слика 1. *Тепелук*, Лесковац, Србија, 1900. година, инв. бр. 10817



Слика 2. *Наруквица*, Београд, Србија, 1900, инв.бр. 16487



Слика 3. *Кукe и укови*, Шабац, почетак 20. века, 1833, 19464, 19467



Слика 4. Почелица, Херцеговина, Босна и Херцеговина, крај 19, почетак 20. века, инв. бр. 33001



Слика 5. Наруквица, Нови Сад, половина 20. века, инв. бр. 16995

*Весна Недељковић Ангеловска**, музејска саветница етнoлошкиња
Музеј града Новог Сада

СТАРО И НОВО ЛИЦЕ КУВАРИЦЕ

Циљ овог рада је да укаже на комплексност сликовних порука везених зидних покривала од платна познатих као „куварице”. Њихов визуелни и лексички конструкт исказује одређене социјалне, религијске, моралне и естетске нормe, али и намере огледане у њиховим порукама. У раду ће бити приказан кратак преглед историје „куварица” и њихове очигледне и латентне функције. Промене које захватају „традиционалну” културу, услед наглашене пролазности ствари која даје динамичност савременом културном дискурсу мењајући наш свет, неминовно доводе и до потпуног нестанка одређених њених сегмената. Неки од њих не нестају дефинитивно, већ мењају своју функцију.

Кључне речи: Куварице, платна за зид, антропологија свакодневице, етнoлошке збирке, музеји, шаблони, родни идентитети.

У раду ће бити коришћен назив „куварице” по којем је овај предмет познат и препознатљив, иако постоје оправдани разлози за употребу других термина који су коришћени у музеолошким стручним текстовима, као што су локални називи, проистекли из њихове просторне намене: „платна за зид”, „назиднице”, „зидњаци”, „дозиднице”.¹ Назив „куварице” се у ужем

* vesna.nangelovska@gmail.com

¹ За термин „куварица” у музеолошкој стручној обради предмета и у својим стручним радовима кустоскиње су се одређивале у највећој мери због тога што су их тако називали и они који су их продавали или поклањали музејима, иако је сматран терминолошки непрецизним (Дражић 1996, 143). Осим термина „куварица”, користи се и термин „платно за зид” за сва она извезена платна која се каче на зид, а немају мотиве из кухиње и порукама не вели-

смислу односи на руком везена платна која се налазе на зиду изнад шпорета, кухњског стола и умиваоника, иако представе и поруке на њима нису нужно повезане с примарним значењем овог термина. Сматра се да је стих: „Куварице, мање збори, да ти ручак не загори”, уз приказ жене у кухињи, најчешће коришћени мотив на оваквим ручно везеним платнима, што указује на разлог за назив који се за све њих користи: по улози жене која кува храну.

Конструкт „куварица” састоји се од комплекса незаобилазних елемената који га одређују: положај на зиду, платно и конач за вез, технике веза и технике преношења мотива, стилизоване линеарне композиције, мотиви и симболи, кратке језичке форме у облику монолошких исказа. У њихову структуру укорпорирани су друштвени, економски, социјални и психолошки значај проистекао из њихових очигледних и латентних функција, чији је утицај на социјализацију, изградњу родног идентитета, интеграцију друштва, афирмацију вредности и пренос културних образаца с генерације на генерацију, био утолико већи, јер је кухиња у којој су биле изложене заузимала централно место окупљања породице.

Антропологија свакодневице

Избор ауторске теме непосредно је изазван личним односом према сопственом искуству, које, подстакнуто поновним сусретом с том визијом, призива да се разјасни и проживи осећање изазвано сећањем слике из детињства.

У пољу мојих антрополошких истраживања још од студентских дана, а реч је о крају седамдесетих година двадесетог века, временом су надлазиле „мале теме” иза којих су била скривена дубља значења која је требало разоткривати и промишљати на један нов начин, ван утемељене методологије. Сматрала сам их малим јер су се тицале појединости свакодневног живота. Упоредо с мојим стручним сазревањем развијала се нова антрополошка дисциплина – антропологија свакодневице. Као млада дисциплина она се израђује у тумачењу свакодневице која није статична и која се великом брзином мења, остављајући прилику да зауставимо понеку мало трајнију слику.

чају способности и вештине домаћица, мада и ту има одступања (Дробац-Крстић 2013, 174). Душан Иветић их назива „назиднице” у наслову изложбе „Назиднице са територије општине Бечеј” (1989). С друге стране, Љиљана Трифуновић истиче да је за разлику од појма „куварица” којим се именује жена која кува храну, појам „дозидница” свеобухватан, јасан и сâм себе сликовито објашњава, и због тога је примеренији за музеолошку стручну обраду предмета (Трифуновић 2004, 232; Николић 2006, 66). Мирјана Ђелап користила је термине „куварице” и „дозиднице” без прецизирања свог става (Ђелап 1993, 9–12).

Како каже Рох Сулима, за антрополога свакодневице све представља извор, све је за њега терен и „увек” је на истраживачком послу, јер појаве које су предмет истраживања представљају елементе реалних животних сцена-рија. Антрополог више није истраживач који одлази на терен с етнографским упитником, већ покушава да протумачи оно што сви виде, док, шетајући, свет „анализира кораком” (Sulima 2005, 6). Он чини „мале подвиге” на терену, причајући „мале приче” о дому и најближој околини, сведочећи самом својом присутношћу јер себе користи као средство сазнавања света (Sulima 2005, 12). Антрополог свакодневице склон је да простор, културу и друштво изучава у њиховим међусобним везама, да једно објашњава на основу другог: простору приступа као одразу људске културе и система вредности, као обрасцу друштвеног устројства уобличеног правилима заједничког живљења и становања, као оличењу менталитета, навика и прошлости (Оже 2003, 107–108).

О одређењу појма свакодневице у друштвеним и хуманистичким наукама Тамара Лепетић каже да је оно најчешће укључивало појмове као што су стил живота, начин живота, животни стандард (Lepetić 2014, 52). Док животни стандард исказује квалитативни аспект свакодневице, у смислу прихода, куповне моћи и слично, начин живота подразумева нематеријалне аспекте живота и због тога се приближава појму „стил живота”. Стил живота укључује симболичке и културне аспекте свакодневице који се очитују кроз начин потрошње, односно начин употребе добара на свакодневном нивоу (Lepetić 2014, 52–53).

Свакодневно наглашена пролазност ствари, које нестају или настају попут „епидемије”, даје динамичност савременом културном дискурсу, јер, из перспективе индивидуалног искуства, сведоци смо како је нешто управо прошло или пролази, док садашњост управо надолazi: „Током живота једног покољења, предметни свет у одређеним доменима (аутомобил, намештај, телевизори, телефони) промени се најмање двапут” (Sulima 2005, 9). Савремено доба доноси социјалне, економске и културне сегменте кратког трајања. Та велика брзина промена, које мењају наш свет, захтева да се лично препустимо ковитлацу да бисмо сагледали његове долазеће и одлазеће елементе, изблиза.

Говорећи о антропологији, Саша Недељковић истиче да је приметно све слабије интересовање за такозвани реални догађај, а све више за субјективни доживљај тог догађаја: „Istorija više nije proces koji teče nezavisno od aktera, nadilazeći ih i obuhvatajući ih, nego se ona stvara u njima i kroz njihovo delovanje: izvan aktera istorija, i stvarnost uopšte, ne postoji” (Nedeljković 2007, 14).

Насупрот принципу „научне објективности”, која је била незаобилазни императив методологије друштвених наука током друге половине 20. века који је неуспешно искључивао лични став у истраживању, а нарочито у закључивању, и био само декларативно прикривен, антропологија свакодневице афирмише субјективност, не само када су у питању актери историје, догађаја или процеса, већ легитмно укључује ставове, искуства, сећања и

осећања истраживача антрополога у област његовог избора, у промишљања теме, избор метода и закључивање.

Аутобиографски мотив за избор теме

Сећање на кухињу моје маме носи слику светлозеленог креденца са шлифованим овалним стаклима и брушеним латицама сакупљеним у центру (иза којих су биле неке мени недосупне ствари), слику шустикли од белог панама платна с везеним ивицама које су красиле фрижидер и креденац; носи и бело платно окачено на зид изнад шпорета, са стилизованом представом младе жене, контура извезених црвеним концем. Та сећања доносе мирисе недељног ручка, гомбоца са шљивама и увек осећање некакве заборављене сете и среће. А сећање на ту срећу призива са зида ту младу жену с осмехом у углу усана, која око струка има везану кецељу с воланима и нафризирану косу с таласима. То је моја мама. Као дете, на тај начин сам повезивала представу младе жене на везеној „куварици” (како су називана оваква везена платна) и идеју да је сасвим очигледно јасно да је у кухињи моје маме на том платну приказан њен лик.

Испод извезене жене из профила, која вероватно држи варјачу стојећи испред шпорета, била су лепим писаним словима „везом по писму” написане речи „Куварице, мање збори, да ти ручак не загори”. Можда су то биле прве речи које сам срицала учећи слова, али се те речи, осим као шаљиви стих, нису урезале у моје сећање као препорука која ће градити моје женске и домаћичке вредности. И више од написаних па везених речи, та нацифрана слика амбијента и топлина сећања на срећно детињство водила ме је ка искуствима лепоте која ћу доживљавати касније и градила естетику коју ћу неки пут препознати при сусретима с уметничким вредностима, као и у мом свакодневном животу и у професији. Тако је и моја кухиња, иако модерних равних линија, светлозелене боје, као кухиња моје мајке. Тако чувам руком везени мали столњак за свечане прилике. Тако је прва изложба коју сам планирала радећи као кустоскиња у Градском музеју у Бечеју била изложба „куварица”. Тако сам лично искусила како сликовност те једноставне дводимензионалне форме има потенцијалну снагу деловања и представља подлогу за будућност емотивне вредности.

Овакве „куварице”, од седамдесетих година прошлог века, нисам видела ни у једној другој кући, осим једном, осамдесетих, урамљене под стаклом, у једној кафани на Каленић пијаци у Београду, познатој по „домаћој” храни и мезетлацима. Тек сам касније сазнавала да су бела платна, с везом плаве или црвене боје, с писаним порукама и линеарно приказаним ситуацијама у којима антропоморфни актери, окружени флоралним украсима, учествују у некаквом специфичном сегменту времена и простора, биле не-

када уобичајена декорација у многим кухињама. И не само декорација, већ украс с веома практичном функцијом. Свакако је било лакше опрати платно, него сваки час кречити зид испрскан храном и водом приликом кувања и умивања.

Појава, трајање и ново лице куварице

Истраживањем распрострањености „куварица” утврђено је да су креације, које приказују различите сцене, а преносе се папирним шаблонима, донете на самом почетку 20. века из Холандије, преко Немачке, Аустрије и Мађарске у Војводину (Трифуновић 2004, 232), одакле су се, под утицајем великог привредног, економског и друштвеног напретка шириле и усељавале и у домове читаве Србије и дела Балканског полуострва. Мустре су затим наставиле да пристижу из Беча и Пеште, а поручиване су у трукерским радњама (нем. *vordrucken* – правити отисак, узорак) у којима су преношене на платна, која су трговци продавали по пијацама и вашарима (Дражић 1996, 144). За ову врсту ручног рада најпогодније је било танкоручно ткано памучно платно „без”, куповни шифон индустријске израде. На раширено платно је, преко претходно учвршћеног шаблона с рупицама, преношен цртеж, посипањем праха плаве боје који је пролазио кроз те рупице на папиру и остављао траг на платну. Да се не би избрисао, цртеж је прскан шпиритусом (Дражић 1996, 146). После веза, платно је прано од плаве боје и штирковано. Неки мотиви су могли бити додавани и калупима за труковање који су занатски израђивани од дрвета с учвршћеним металним иглицама и лименим плочицама. Притискањем на одређена места на платну остављали су отисак шаре која ће бити извезена. У кућној радиности до жељене „куварице” могло се доћи пресликавањем: учвршћивањем папира на прозорско стакло наспрам светла (Ћелап 1993, 10) или преношењем мотива на платно превлачењем алуминијумске кашике преко рељефних контура извезене „куварице”, као и уз коришћење индига (Дробац-Крстић 2013, 177). „Куварице” су везене техником „вез по писму”, која подразумева постојање цртежа који је пренесен на подлогу (Новаковић 2004, 153) по којем се везе памучним концем, најчешће у црвеној и плавој боји. За технику „по писму” (цртежу) коришћене су најједноставније врсте веза: „игла за иглом” (бод за иглу), „пуни” (равни бод) и покрстице. Некада су додаване боје и друге технике веза. Ивице кућног текстила рађеног овом техником често су симетрично таласасто изрезане, опшиване такозваним обамет везом (Дражић 1996, 146).

Мода везења „куварица” која је у ове крајеве стизала путем страних журнала и албума са шаблонима прво је почетком 20. века прихваћена у градовима. У сеоским срединама се везу чешће у периоду од 1930. до 1960. године (Дражић 1996, 146). Иако су сматране „јефтином” декорацијом, чији

прикази су претерано поједностављени, често с деформисаним контурама приказаних ликова и предмета, с грешкама у перспективи, ове „куварице” биле су омиљене у већини кућа градова и села Србије, без обзира на социјални статус њихових власника.

Појава, односно учестала израда и употреба „куварица” у Србији, могла би се повезати и с променом насталом затварањем кухињског оцака које се одиграло током последњих деценија 19. и прве половине 20. века, најпре у градовима. На средини плафона кухиње била је греда „кућно слеме” које је одвајало предњи део кухиње од задњег, односно, од отвореног оцака. Отворен оцак служио је за одвођење дима из кухиње и из озиданих, простих пећи које су се налазиле у собама. Такође је служио и за сушење меса. Такве кухиње биле су често пуне дима, а зидови тамни од гарежи. На овакав отворен оцак се током друге половине 20. века у Србији ретко наилазило (Недељковић Ангеловска 2014, 12). Напуштање отвореног оцака омогућено је појавом шпорета на ложење, чија се масовна употреба у Србији везује за период после Другог светског рата. Индустријализација и технолошки развој су, између осталог, довели до урбанизације и модернизације становања, као и до побољшања услова живота.

Законске одредбе донесене 1965. године су дефинитивно забраниле градњу старих типова кућа по некада прописаним обрасцима (Којић 1961, 70; Јанкулов 1966, 473–474), која је укључивала и отворена огњишта. Опасност од пожара само је један од разлога за напуштање оваквог оцака у кухињском амбијенту. Промене су се дешавале у процесу који се није равномерно распоредио на све типове људских станишта на овим просторима и који је трајао готово читав век. Једним делом готово у исто време, док су још увек понегде опстајала отворена огњишта (у селима, на салашима и у засецима), „куварице” су већ за 3 нестајале са зидова домова по градовима, уступајући своје место другачијим трендовима.

Модернизација становања имала је даљи ток: зидови у кухињи фарбани су масном бојом или облагани керамичким плочицама које су биле лакше за одржавање од платна на окреченом зиду; озидана огњишта и шпорети на чврста горива замењени су електричним шпоретима са заштитном плочом која се при употреби ослањала на зид; лавори и бокали за умивање и прање су замењени лавабоима с чесмама и купатилима. Изглед куће и употреба одређеног покућства задржали су се много дуже на селу него што је то био случај с кућама у граду, где су се промене одигравале динамичније.

Бољи услова живота, као и могућности запошљавања, процес миграција из села у град, технолошки напредак, последњих деценија 20. века довели су до губљења традиције употребе „куварица” у кухињском амбијенту. Како истиче Наташа Николић, шездесетих година 20. века појављују се штампане (малане) „куварице” с мотивима и текстуалним порукама у боји (Николић 2006, 66). Њихову улогу на зидовима замењују „масни” папири са штампаном шаром у боји. Ова решења су представљала прелаз ка дефинитивном напуштању традиције веза „куварица” и њихове кућне употребе.

Ипак, делови те „културе” наставили су свој живот као идиличан део прошлости. „Куварице” се у истоветном облику појављују као резултат рада савремених везиља, намењене излагању на везилачким и другим јавним туристичким манифестацијама у промовисању националне или локалне „традиције”, или као декор угоститељских објеката. С друге стране, нови облик изражавања овог „ручног рада” огледа се у његовој сасвим новој примени. Поред улоге музејског предмета који овековечује свакодневицу прошлих времена и традиционалне културе, поред улоге сувенира, који се могу купити и преко интернета, појављују се нове функције „куварица”. На пример, жене окупљене око асоцијације „Непрактичне жене” уметничке групе „Шкарт” из Београда употребиле су овај вид израде предмета (ручни рад) да изразе свој поглед на свет афоризмима, ангажованим коменатрима и критикама друштва, некад шaljивим и личним порукама. Како наводи Драгана Николетић у тексту „Kuvarice, više zbori, da se čuje šta te mori” (Magazin Milica): „Pilot-grupa bile su gastarbajtkinje, ili supruge naših privremenih radnika u inostranstvu. Uspeli model prenet je na samohrane majke i izbeglice, a onda se oteo i rodnoj i statusnoj kontroli. Sada vezu i muškarci, i studenti, i studentkinje [...]” (Nikoletić 2017).

Куварице у музејима

Последњих деценија 20. века фокус интересовања кустоса етнолога премештао се са „старих” предмета који осликавају одређену етничку групу руралне културе на предмете који потичу из времена у којем је и сâм кустос био активни учесник. На почетку 21. века фокус се помера и на појаве и предмете актуелног времена у непосредном окружењу, односно на промењене/нове функције предмета и њиховог места у реалном свету. Усредсређеност кустоса етнолога је с националног/регионалног/етничког идентитета прешла на групни и индивидуални идентитет, а с репрезентативног и специфичног на „обично” и свакодневно. Померање тежишта истраживања етнологије/антропологије и других хуманистичких дисциплина с елитног на свакодневно било је подржано тежњом друштва ка свеопштој демократизацији, као и његовом тежњом да постане праведно, уз уважавање свих друштвених група. Велики утицај на промену фокуса интересовања етнологије/антропологије и музеологије, двеју дисциплина уједињених у етнолошкој музеолошкој пракси, дошло је и због феномена глобализације, изазваног експанзијом средстава комуникације, што је убрзало промену начина живота свих друштвених слојева у читавом свету. Свет постаје комуникацијски уједињен. Све више се превазилазе просторне баријере и омогућена је модификација екстракултурних елемената који се читавају у свакодневици (Недељковић Ангеловска 2017, 123–124). Иако се стиче утисак да се све

то дешава управо сада, процес преноса информација и ширења (културних) утицаја на читавој планети отпочео је метанастазичким кретањима, а затим умрежавањем трговачким и освајачким путевима, у сâм освит цивилизације, једино што интензитет ширења таквих утицаја постаје све већи и све се више убрзава пред нашим очима, као никада до сада, док су последице њиховог ширења несагледиве.

Говорећи о обиљу савременог доба Рох Сулима каже да наизменичне плима и осека ствари кидају нити традиције (Sulima 2005, 9). Континуитет традиције прекинут је индустријским дизајном и масовном производњом, која чини круну робне производње и потрошње 20. века. Индустријализација је довела до дизајнерског обликовања предмета. Марк Оже истиче да је савремено друштво одређено дизајном предмета којим се уобличава наша свакодневица (Оже 2003, 68). Захваљујући индустријски произведеним предметима живимо у потрошачком друштву, у којем се свакодневно прихватају нови трендови, а други бројни трендови застаревају и нестају у „преобиљу” (Оже 2003, 116–117).

Појединачни предмети (који су део музејских збирки), издвојени из контекста одређеног времена и простора, својом формом и суштином бивају уклопљени у слику одређеног културног идентитета и остају његова стручном верификацијом „заштићена” форма, чиме се дефинишу као културно добро (део културног наслеђа) које је предвиђено да буде сачувано за будућност (Недељковић Ангеловска 2017, 125–126). Иако музејске збирке носе лични печат субјективног односа и стручности кустоса који раде на њиховом попуњавању и верификацији, оне су и одраз времена у којем су формиране и колективне свести о правовременом очувању вредних и важних сегмената прошлости.

Динамика целокупног друштвеног живота и разноликост и пролазност великог броја детаља свакодневице савременог доба довели су и до концепцијских промена у истраживању културе и до потребе за постављањем нових (још увек незваничних) критеријума за заштиту културних добара у оквиру етнолошке музеологије. Изобилје предмета и наглашена пролазност довеле су у питање могућност правременог „зауостављања” слике културе у раму музејске дефиниције културног добра. Готово у исто време када су напустиле кухиње, „куварице” су стигле у музеје и без уважавања „временске дистанце” која је прописана законом о културним добрима, захваљујући у већој мери кустосима који су за то имали слуха.

Пошто су прво имале своје место у кухињама Србије током 20 века, „куварице” су постале изобичајене и преселиле се из приватног у јавни простор ентеријера туристичко-угоститељских објеката, да их красе својом идиличном естетиком, и у музеје, да стручно верификоване заблистају у изложбеним просторима и буду сачуване за тумаче људске креативности и перцептивности.

„Куварице” су се нашле у групи музејских предмета свакодневице који осликавају „дух времена”, који су сада већ прошли „суд времена” и представљају одраз одређене културе. Уласком у музејске збирке отпочео је њихов нови смисао: да им се одређује повремена или стална изложеност у оквиру презентација, да им се налази место у интерпетацији културе, да се репродукују, да се депонују, да се излажу или не излажу.

Према подацима којима располажем, прве ауторске музејске изложбе „куварица” реализоване су у Градском музеју у Бечеју 1989. године, у Музеју града Новог Сада 1990. године, у Музеју Војводине 2009. године и тако даље. Вероватно је да је овај списак могуће допунити изложбама о којима нема писаног трага, што је до осамдесетих година 20. века била уобичајена пракса у музејима Србије. Било је то питање недовољног финансирања институција културе, али и специфичног става посленика културе у министарствима културе и комплексним музејима према етнографским предметима, по којем оно што је „јефтино” и није признато уметничко или „вредно културно-историјско” дело, није ни вредно излагања и публковања. У тој групи предмета су били и они који нису били специфични за одређену националну припадност. Са стасавањем кустоске професије и буђењем свести о значају стручне анализе музејских предмета, поред прикупљања, чувања и излагања, осамдесетих година 20. века отпочиње спонтана, готово синхронизована борба за верификацију стручног рада кустоса, дебатом око тога да ли по сваку цену излагати музејске предмете, без уважавања свих неопходних конзерваторских и излагачких услова и без писаног трага о изложеним предметима и објављивања њихове стручне анализе. Из те дебате и разумевања околности историјског контекста поља стручног рада кустоса потекла је крилатица „ако изложбу не прати каталог, она се није ни десила”. У немогућности да реализују изложбе, односно да објаве каталоге изложби, кустоси су своје стручне текстове и обраде музејских предмета објављивали и у стручним часописима и зборницима музеја.

Душан Дуда Иветић, кустос етнолог, реализовао је своју прву изложбу под називом „Назиднице са територије општине Бечеј” у сарадњи с локалним женским везилачким удружењем у Градском музеју и галерији у Бечеју, као поклон женама за 8. март 1989. године. „Куварице” су тада биле позајмљене за прилику излагања, што говори и о ставу аутора према проблемима које су наметале непотпуне музејске збирке, као и према разумевању савремене музеологије. Јер, музеји нису само место за чување, бригу и излагање предмета од значаја за културу и историју одређене области, већ представљају центар нарочите одговорности у чувању и подсећању на етичке вредности, као и у изградњи културног идентитета и окупљању локалне заједнице. Тако је, захваљујући стручном раду Душана Дуде Иветића, представљен један сегмент културног наслеђа који је тада готово сасвим нестао из употребе, а у музејским збиркама се често налазио у мањем броју.

Мирјана Ћелап, кустоскиња етнолошкиња, реализовала је изложбу „Војвођанске куварице” у Музеју града Новог Сада 1993. године, подржану

од Војвођанског клуба, Културно-уметничке задруге Славија, Културно-историјског друштва „Пролеће на ченејским салашима”, Музеја Војводине, Музеја града Новог Сада и једног броја ентузијаста и стручњака (Ђелап 1993).

Наташа Николић, кустоскиња етнологкиња, реализовала је изложбу „Куварице из збирке етнологског одељења Народног музеја Крагујевац” 2006. године, с истоименим пратећим каталогом, у којем је дотадашња истраживања допунила својим (Николић 2006).

Љиљана Трифуновић, виша кустоскиња етнологкиња, реализовала је изложбу „Кад у кући влада ред... Колекција дозидница Музеја Војводине”, у Музеју Војводине 2009. године, приказавши „куварице” из Етнологске збирке у амбијентима војвођанских кухиња. На свечаном отварању изложбе сама ауторка изводила је перформанс уз изложене предмете, асоцирајући на време њихове актуелне примене (Трифуновић 2009).

Лила Дробац-Крстић, музејска саветница, била је аутор изложбе Народног музеја у Аранђеловцу „Добро дошли гости мили...”, у кући и дворишту „Окућнице Илије Милошевића” 2013. године (Дробац-Крстић 2013).

Поред изложби у којима су стручно обрађене и презентоване „куварице”, један део музејских изложби и објављених текстова у музеолошким и етнологским часописима представљао је јавности ове предмете у оквиру ширег контекста, често у домену кућног или уопште везилачког стваралаштва, или као пример технике „веза по писму” или кућног текстила и домаће радиности.

Ауторке наведених изложби су у каталозима и стручним текстовима изнеле стручну обраду приказаних „куварица” као и њихове опште одлике, порекло, развој и друштвене околности, као и основне елементе који су укорпорирани у овај предмет: мотиве, начин обраде, избор платна, естетику и практичну сврху, едукативну и етичку функцију.

Досадашња класификација куварица

Разноврсност „куварица” и покривеност свих кључних аспеката породичног и друштвеног живота огледа се у њиховој класификацији, коју су извршиле кустоскиње етнологкиње приликом својих стручних обрада музејске збирке с овим предметима.

Љиљана Трифуновић је, поред основне поделе дозидница („куварица”) на дозиднице с натписом и дозиднице без натписа, извршила поделу на основу приказаног мотива и поруке на *породичне, љубавне, хигијенске, патриотске, с холандским мотивима, дечје, креветске, шаљиве, религиозне остале*. На *породичним* су приказане идиличне сцене из кухиње, с домаћицом и другим људским фигурама поред зиданог шпорета и натписом

који велича куварско умеће домаћице. На *хигијенским* је најчешће приказан бокал с лавором, окружен цветним орнаментом у облику медаљона или поллука. Натпис је саветодавна порука о личној и кућној хигијени. На *патриотским* су извезени ликови чланова краљевске породице, национални грб или патриотски натпис. Назиднице с *холандским мотивима* приказују људске фигуре у холандским ношњама или деловима ношњи. На *дечјим* су приказане једна или више фигура деце или животиња.² *Креветске* дозиднице својим димензијама прате дужину кревета, смештеног поред зида. *Шаљиве* су својим натписима и изгледом имале улогу да развеселе. *Религиозне* су с извезеном сценом религијског садржаја (Трифунковић 2004, 233).

Класификација „куварица” других ауторки се делимично разликује. Наташа Николић дели на кухињске, љубавне, хигијенске, патриотске, религиозне, сеоске и шаљиве (Николић 2006, бб).

Употреба самих „куварица” са својим разнородним мотивима односила се на простор кухиње и предсобља, али и дневне и гостињске собе. Могу се разврстати и према месту за које су биле намењене: за зид изнад шпорета или поред стола у кухињи, за зид изнад умиваоника у предсобљу или у кухињи, за зид поред кревета.³ О њиховом положају у ентеријеру говоре и приказани мотиви и поруке на њима.

Коришћење куповног уместо ручно тканог платна и употреба техника „веза по писму” омогућило је да се с много мање времена, вештине и труда израђују читаве колекције везеног кућног текстила. Преношењем одређених детаља мотива с „куварица” на више текстилних предмета, употребом „веза по писму” почиње израда читавих колекција употребних предмета различите намене: „куварице”, столњаци, четкаре, чешљаре, шибицаре, шустикле, завесе, пешкири, покривачи за бокале и чаше, траке за полице и кесе за кишобране.

Писане поруке

Визуелне и текстуалне поруке „куварица” својом сликовношћу остављају утисак и долазе до изражаја експлицитном и сведеном формом. Њихова упадљивост и упечатљивост проистиче и из једноставних композиција, које линеарно цртају део реалног света, на којима преовлађују идиличне слике из живота породице или измаштаног света (када је у питању

²Често су на дечјим дозидницама приказане ситуације из бајки и фигуре патуљака, окружени стилизованим флоралним мотивима.

³Поред кревета су чешће од „куварица” намењених за овај простор били ручно ткани „дуварници” или „куповни” – индустријски израђени, често с идиличним приказима пејзажа.

религијски садржај), а допуњене су једноставним симболичким украсима и на њима је наглашен текст управног говора који све објашњава.

Акцнат је био на тексту писаном словима каква су се учила у школи, али и копираним с монограма или шема из часописа. Реченице су у рими, сажете и с јасним и конкретним порукама, као што су моралне, поучне, шаљиве, љубавне, патриотске и религиозне (Телап 1993, 11).

Извезени словни искази су монолошки јер су осмишљени као цитати приказаног или „замишљеног” лика „иза” слике. Искази су у облику поруке која подстиче, подржава и препоручује.

Поруке на „куварицама” представљају кратке језичке форме од којих се истичу **пословице** као најсажетији облик прозног народног стварања који метафорично исказује народно искуство, сазнање и мудрост; **благослови** су сажети искази емоционалног става према неком догађају с изражавањем жеље за здрављем или каквом добробити; **здравнице** су врста свечане беседе којима се упућују честитке и добре жеље (Обрадовић 2014, 381–390). У кратке језичке форме које се могу наћи на „куварицама” спадају и **заклетве** и **клетве**. Клетве се веома ретко налазе на „куварицама” и исказују углавном очај неузвраћене девојачке љубави.

Ове кратке књижевне форме често су исказане у стиху. Њихов настанак се везује за усмену предају из „давних времена”, али је њихова заокружена кратка форма ефектна, тако да се лако памти и преноси, а извезена на „куварицама” лако уочава. У ове кратке форме укључене су и оне најкраће, састављене од двеју или једне речи – **поздрави** и придеви. Ти кратки, језгровити, концизни и јасни говорни облици који су употребљавани на „куварицама” били су лако разумљиви и често су се, као готове формуле, неизмењено и лако преносили из „усмене” или „народне” књижевности.

Куварице и родни идентитети

Иако „куварице”, које су производи кућне и занатске радиности, не представљају аутохтоно културно наслеђе, већ по свом пореклу припадају западноевропском културном кругу, нашле су своје значајно место у кућама у градовима и селима Србије, како ауторке наведених изложби истичу, због своје практичне, али и естетке функције. Изглед најстаријих „куварица” с простора Србије сачуван је у „холандским” фолклорним мотивима (људи у холандским ношњама, у идиличном окружењу), који су били копирани још деценијама и говоре о њиховом пореклу. Мада се сматра да је изглед „куварица” као део фолкора настао „у народу”, један део је имао познате ауторе који су их исцртавали, креирали или копирани, па чак и по узору на слике ликовних уметника. Поред тога што су мотиви на њима штампани, труковани, продавани, куповани или прецртани, а затим везени, њихов избор

одражава укус и став домаћице која га је, често још као девојка, припремала за свој дом. Оне се везују за родни идентитет, родну улогу жене и родне стереотипе кућне радиности.

У „куварицама” су отиснути друштвени фактори и економске околности, који су учествовали у њиховом обликовању. Оне експлицитно говоре о производним и породичним односима у којима је жена посвећена кући и кућним радиностима, дочекујући свог запосленог мужа и послушну децу топлим ручком... дакле, она је вредна, она је дотерана, она је брижна, с осмехом дочекује госте, у уредној кухињи, у обиљу, окружена цвећем и биљем – симболима који би требало да асоцирају на то колико је таква представа лепа, племенита и пожељна. Саме реализаторке и извођачице „куварица” нису се опирале ни том задатку, ни представи своје улоге на њима, напротив, бирале су скице на којима се приказује њихов подређен, али истакнут положај. Марина Благојевић наводи да жене не доживљавају трошење својих ресурса у породици као експлоатацију, услед постојања јаким емотивних веза, као и снажне идеолошке конструкције „дужности” жена према породици (Bлагојевић 1991, 49).

С друге стране, све фазе израде текстилног покућства повезиване су са женским кућним радом који је представљао једну од главних кућних обавеза жена, али и вид женског знања које се преносило кроз генерације. Поред тога, овај вид женског рада био је један од могућих малобројних извора личног прихода жена, тако да су неке од техника израде и украшавања текстилних предмета биле професионализоване (Јаковљевић-Шевић 2015 150). Као пример ове праксе можемо навести занатско копирање папирних шаблона за вез „куварица” и отискивање на платно труковањем. Ауторке текстова о „куварицама” и о „везу по писму” истичу бројност трукерских радионица. Поред радионица, Љиљана Трифуновић спомиње да је у сваком селу у Војводини постојала бар једна жена која се бавила труковањем, односно преношењем шеме на платно. Такође, наводи се и да су постојале везилачке радионице и веште везиље које су имућнијим или мање вештим женама везле „девојачку спрему” или други текстил по поруџбини (Трифуновић 2009, 66).

Процеси индустријализације и урбанизације су током 20. века довели до одвајања основне (нуклеарне) породице од традиционалне проширене (задружне) породице, а самим тим и до промена у социјализацији женске деце. Марина Благојевић истиче да на обим женског домаћег рада и запосленост, доминантан утицај имају обим и потребе породице (Bлагојевић 1991, 48). Поред смањења броја чланова породице, усвајање тековина привредног и културног напретка односило се на запошљавање жена, а затим и на структурирање њиховог радног и слободног времена. Све чешће запослене ван куће, с новим тенденцијама друштвеног живота и промењеним обичајима око припреме „девојачке спреме”, услед индустријске производње и новог стила модерног покућства, жене су све ређе преносиле вештине веза и кућне радиности на своје ћерке, а склоност посвећености улепшавању свог дома и

одеће на тај начин постала је индивидуална одлука и пракса, третирана као разонода и хоби.

Функције

Непосредном сликовитошћу визуелног приказа неоптерећеног сувишним детаљима, с обрасцима и системима презентације који преносе симболичке информације ослоњене на категорију лепог, „куварице” побуђују осећај пријатности, присности и задовољства. Ове слике преносе поруке и без експлицитног текста, а у спрези с кратким и језгровитим текстом изазивају богате и јасне представе маште. Поред приказане сцене и написаног текста, у њиховом обликовању учествују једноставни симболи, који у виду украса учествују у њиховој комуникационој функцији.

Када је реч о естетској функцији „куварица”, може се рећи да је манифестно реч о изразитој декоративности – украшавању животног простора, затим о практичности – јер уштиркано платно је лакше одржавати чистим, него бојама окречен зид, украшен мустрадама и ваљком. Приказ сцене и текст, који се често појављује као образложење или управни говор, говоре управо о изразитој комуникацијској улози из које проистичу социолошко-психолошке функције.

Конструкт „куварица” у одређеном амбијенту јесте био врста украса, али је преносио и препоруке моралних и естетских идеала, порукама које су „читљиве” како из њихове визуелне представе, тако и из конкретних натписа. Визуелне поруке којима су укућани свакодневно били изложени, дужи временски период, захватајући истовремено неколико генерација, одражаваале су идеју о неговању свеопштих врлина и образаца пожељног понашања. Имале су васпитну и мотивишућу улогу. Окружени симболима љубави на „куварицама” и другим предметима кућног текстила, чланови породице/друштва били су подстицани да граде поверење у добре међуљудске односе и стабилизују их. Веома важна функција „куварица” у време њихове актуелности била је социјализација појединца, породице и друштва, упућивањем на одређене норме и вредности, које то друштво уважава и негује.

Потцртавање исказаних жеља у којима су наглашени љубав, хармонија, радост, здравље, срећа и обиље, носи елементе „реалних” животних сценарија нудећи наду у пожељну личну и колективну перспективу благостања.

Латентна улога „куварица” могла би да проистиче из елемената поред којих су се налазиле. Кућна ватра и вода – огњиште и посуда за чување воде, породична трпеза, били су изузетно важни за опстанак породице. Изложеност „куварица” у животном простору могла је да указује и на намеру подстицања управо те животворне снаге, симболима здравља и обиља који окружују везом нацртане сцене и који су приказани као декоративни елементи. Исконска потреба за утицањем на живот и судбину огледа се често у брижљивом одабору симбола и боја које људи постављају у своје окружење.

„Куварице” се, као појава кухињске декорације, протежу негде од последњих деценија 19. века до последњих деценија 20. века (не рачунајући обновљену улогу у угоститељском туризму и женском активизму), од Холандије, преко Немачке, Аустрије, Мађарске, Војводине, ширећи се у околне регионе. Иако се у овом раду бавимо, када је у питању музеолошка пракса, „куварицама” Србије, улога „куварица” у интегративном повезивању заједнице изразитија је на примеру мултинационалне Војводине, коју последњих векова насељавају Срби, Хрвати, Немци, Мађари, Русини, Словаци и други народи. Како каже Тијана Јаковљевић-Шевић: „У оквирима истих културних зона развијају се заједнички културни модели у различитим етничким групама. Међу њима то ствара већу културну блискост која је ту јаче изражена него међу истим етничким заједницама у различитим културним зонама” (Јаковљевић-Шевић 2015, 148).

Преношењем везилачких техника, мотива и вештина, жене су, захваљујући својој улози у изради и улепшавању одевног и кућног текстила, покретале живу комуникацију с другим женама у свом окружењу. Значај ове мреже комуникације нарочито је био важан у процесу измирења народа који су се у релативно кратком временском периоду у ратним сукобима налазили на супротним странама. Поред „куварица” с националним обележјима као што су стилизовани костими и стихови из народне традиције, и поред оних које су промовисале националну историју, религију и књижевност, често су се налазиле и „куварице” с натписима и мотивима истог садржаја и изгледа, иако исписане на језицима различитих народа и етничких група (Ђелап 1993, 11; Дражић 1996, 28). Све то говори у прилог изразитој интегришућој улози размене везилачких техника и мотива „куварица” у деловима западне и средње Европе, дуж Балканског полуострва, на просторима Србије, као и у другим областима региона захваћеним овом „модом”. Више од свих осталих разлога за ширење ове „моде” у тако широким таласима, поред њихове практичне и декоративне функције, били су начин дистрибуције шаблона и могућност њиховог копирања, као и цена материјала и лакоћа израде. Иако су жене неретко истицале своје национално порекло у изради кућног текстила, у случају „куварица” могле су долазити у контакт с бројним привлачним мотивима који нису имали национална обележја, већ су стизали из европских и регионалних дистрибутивних центара⁴ у којима су креирани и штампани шаблони и модни часописи с мустрама. Поред тога, могле су их наручити у трукерским радионицама, купити на вашарима и пијацама и веома лако копирати од пријатељица, рођака и комшиница. Њихова интегративна функција није промишљена и планирана, већ се дешавала спонтано у контактима у којима је преовладавао интерес да се за себе прибави допадљив и одређен „поучан” украс с практичном наменом. Иако су с исцрта-

⁴ Најпре у градовима западне и средње Европе, а затим у Новом Саду, Сенти, Вршцу и другим градовима и местима Србије, како се ова мода заједно са занатским и манифактурним умећем ширила регионом.

ним мотивима куповане или су прецртаване, њихов избор одражавао је укус и став домаћице која их је, често још као девојка, припремала за свој дом. Приликом избора, за домаћицу се наглашена привлачност овог конструкта, поред изгледа, огледала у личној поруци коју је хтела да на посредан начин упути својим укућанима и гостима, јер говорећи њима, „куварица” је говорила о њој.

Закључно разматрање

Определивши се за емотивни приступ, изабрала сам да се с антрополошког аспекта суочим с досад неисказаним тумачењима једног некада свакидашњег предмета покућства с којим се срећемо у етнолошким збиркама музеја, на изложбама женских везилачких и гастрономских удружења, на туристичким манифестацијама и у етно-угоститељским објектима. У избор и начин тумачења ове теме јасно су уписани аутобиографски мотиви проистекли из емотивног личног искуства и наглашена субјективност, што је водило до одступања од уобичајених мерила за анализу и тумачење музејског предмета.

Изглед и смисао „куварица” нису створени самом креативношћу везиља, већ су одраз друштвене ситуације и резултат креативности и предузетништва уметника који су их цртали и трукерских радионица које су их умножавале, издавача албума с мустрама и утицаја модних часописа. Њихова допадљивост као и сврсисходност порука проистеклих из приказаних сцена на њима, утицале су на мотивисаност жена да их изаберу за свој дом. Тако је један декоративни предмет, тада неопходан у кухињском амбијенту због своје практичне улоге, као и због једноставности копирања и израде, постао лако доступан широким друштвеним слојевима. Куповно платно индустријске израде, брза техника веза која исцртава контуре сцена и писаних слова, могли су и тако поједностављени да дочарају приказану представу и пренесу поруку која подстиче машту. Поред тога, употреба мотива чија лепота и једноставност симболизују читав низ пожељних особина, осећања и врлина, учинили су да се „куварице” лако и брзо шире по просторима западне и средње Европе и дуж Балканског полуострва. На тај начин је преношена идеја о позитивним особинама појединаца и читавог друштва, која се уграђивала у сваки дом на том огромном и мултинационалном простору. Због тога је њихова интегрисана улога била велика и важна.

Емоционална реакција људи у сусрету с таквим предметима могла је подстицати едукацију о правилима и нормама, етици и естетици, задацима и родним улогама, да упућује на тада пожељно друштвено понашање јасно дефинисаним порукама. Њихова улога била је важна у социолошко-психолошком развоју личности и друштва, односно у социјализацији, али и у

неговању наде у жељену личну и колективну перспективу благостања. „Куварице” су нудиле веру у бољу будућност прозвану молитвом на њима, идиличним приказом и написаним благословом, па чак и шаљивим приказом који подстиче на смех.

С престанком функционалности такве улоге у промењеним социјалним и економским околностима, поред губљења практичне хигијенске и декоративне сврхе, „куварице” су изгубиле своју кућну и породичну комуникацијску улогу неговања одређене родне интеракције, као и друге социјално-психолошке функције, неставши са зидова кухиње.

„Куварице” су наставиле свој живот као идиличан део прошлости који се у истоветном облику појављује у изради савремених везиља, за приказивање на везилачким и другим изложбама и туристичким манифестацијама, у промовисању националне и локалне заједнице или као декор туристичко-угоститељских објеката. С друге стране, нови талас изражавања старинске везилачке „традиције” огледа се у њиховој сасвим новој примени. Поред улоге музејског предмета који овековечује свакодневицу прошлих времена, поред улоге сувенира, појављује се нови облик ове праксе који су јој дале жене окупљене око асоцијације „Непрактичне жене” уметничке групе „Шкарт”, у изражавању свог погледа на свет и критике друштва, афоризмима и ангажованим исказима.

Резиме

Бела везена платна окачена на зид, с писаним порукама и линеарно приказаним ситуацијама у којима су најчешће антропоморфни актери, окружени флоралним украсима, око којих се плете кратка језгровита прича, најчешће описана словном поруком, биле су уобичајена декорација у многим кухињама, током 20. века, све до седамдесетих година. Лакоћа израде, декоративност и практичност, употреба мотива чија лепота и једноставност симболизују читав низ пожељних особина, осећања и врлина, учинили су да се ова платна, на српском језику најчешће називана „куварице”, лако и брзо шире по просторима западне и средње Европе и дуж Балканског полуострва. На тај начин је преношена и идеја о позитивним особинама појединаца и читавог друштва, која се уграђивала у сваки дом на том огромном и мултинационалном простору.

Конструкт „куварице” састоји се од комплекса елемената који је дефинишу: дводимензионалност, положај на зиду, врста платна, технике „веза по писму”, технике преношења мотива, линеарне стилизоване композиције, мотиви и симболи, кратке језичке форме у облику порука. У њихову структуру укорпориран је друштвени, економски, социјални и психолошки значај проистекао из њихових очигледних и латентних функција, чији се утицај на

социјализацију, изградњу родног идентитета, интеграцију друштва, афирмацију вредности и пренос културних образаца преносио с генерације на генерацију.

У „куварицама” су утиснути друштвени фактори и економске околности, који су учествовали у њиховом обликовању. Оне експлицитно говоре о производним и породичним односима у којима је жена посвећена кући и кућним радиностима. Оне се везују за родни идентитет, родну улогу жене и родне стереотипе кућне радиности.

С престанком функционалности такве улоге у промењеним социјалним и економским околностима, поред губљења практичне хигијенске и декоративне сврхе, „куварица” је изгубила своју кућну и породичну комуникацијску улогу неговања одређене родне интеракције, као и друге социјално-психолошке функције, неставши са зидова кухиње.

Поред улоге музејског предмета који овековечује свакодневицу прошлих времена, поред улоге сувенира, појављује се нови облик ове праксе који су јој дале жене окупљене око асоцијације „Непрактичне жене” уметничке групе „Шкарт”, у изражавању свог погледа на свет и критике друштва, афоризмима и ангажованим исказима.

ЛИТЕРАТУРА

- Blagojević, Marina. 1991. *Žene izvan kruga*. Beograd: Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta.
- Дражић, Јованка. 1996. Куварице из етнографске збирке Музеја Срема. *Музеј Срема 2*, Сремска Митровица: Музеј Срема, 143–159.
- Дробац-Крстић, Лила. 2013. Куварице аранђеловачког краја. У: *Зборник радова Народног музеја у Аранђеловцу, Шумадијски записи VII*, уред. Зоарица Петровић, 173–221. Народни музеј: Аранђеловац.
- Јаковљевић-Шевић, Тијана. 2015. Политика репрезентације мултикултурализма: примери сталних етнографских поставки у музејима у Војводини. *Годишњак Музеја града Новог Сада* 10 (2014). Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 143–154.
- Јанкулов, Б. 1966. *Преглед колонизације Војводине у XVIII и XIX веку*. Посебна издања Матице српске. Нови Сад: Матица српска.
- Којић, Б. 1961. Насеља у Војводини, *Глас Српске академије наука и уметности* [САНУ], књ. СС, Нова серија: књ.10. Београд: Одељење друштвених наука САНУ.
- Лепетић, Тамара. 2014. Poimanje svakodnevice na kopnu i moru: koncept slobodnog vremena Pomoraca. *Etnološko-antropološke sveske*, br. 23 (n.s.), 12. Beograd: Etnološko-antropološko društvo Srbije. 51–63.

- Марковић, Душанка. 2010. *Вез по писму – Писмо по везу*. Каталог изложбе. Нови Сад: Музеј града Новг Сада.
- Nedeljković, Saša. 2007. Antroplogija savremenosti ili antropologija kao savremenost: Antroplogija između prezentizma i temporalizma. U: *Antropologija savremenosti*, ured. Miroslav Niškanović, 5–22. Etnološka biblioteka. Knjiga 23. Beograd: Srpski Genealoški centar.
- Недељковић Ангеловска, Весна. 2014. *Салаши – између идеализованог и стварног*. Каталог изложбе. Нови Сад: Музеј града Новог Сада.
- Недељковић Ангеловска, Весна. 2017. Етнолошка музеологија актуелне свакодневице. *Музеји*, Бр. 5 (н.с.). Београд: Музејско друштво Србије, 123–132.
- Николић, Наташа. 2006. *Куварице из Збирке етнолошког одељења Народног музеја Крагујевац*. Каталог изложбе. Крагујевац: Народни музеј Крагујевац.
- Nikoletić, Dragana. 2017. Kuvarice, više zbori, da se čuje šta te mori. Nepraktične žene, *Milica magazin*. (09.05.2017). <http://milicamagazine.com/sr/kuvarice-vise-zbori-da-se-cuje-sta-te-mori//2021/10/>.
- Новаковић, Катарина. 2004. Одлике народног веза у Војводини. *Рад музеја Војводине* 46. Нови Сад: Музеј Војводине, 151–184.
- Обрадовић, Марија. 2014. Кратке књижевне форме. *Годишњак Учитељског факултета у Врању*, књига V. Врање: Учитељски факултет, 379–394.
- Ože, Mark. 2003. *Varljivi kraj stoleća*. Prevod Ana A. Jovanović. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Sulima, Roh. 2005. *Antroplogija svakodnevnice*. Prevod Radoslav Đokić. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Трифунковић, Љиљана. 2004. Каталожка обрада колекције дозидница етнолошког одељења Музеја Војводине. *Рад музеја Војводине* 46. Нови Сад: Музеј Војводине, 231–264.
- Трифунковић, Љиљана. 2009. *Кад у кујни влада ред...Колекција дозидница Музеја Војводине*. Каталог изложбе. Нови Сад: Музеј Војводине.
- Ђелап, Мирјана. 1993. Вез по писму. У: *Војвођанске куварице*, уред. Ненад Грујичић, 9–12. Нови Сад: Културно уметничка задруга Славија.

Vesna Nedeljković Anđelovska

THE OLD AND THE NEW FACES OF “KUVARICE” EMBROIDERED CANVAS

Summary

White embroidered pieces of canvas cloth suspended on the wall, with written messages and linearly depicted situations involving mostly anthropomorphic characters around which a short concise story is woven, most often additionally explained by a written message and lined in the margins with floral ornaments, were common decorations in many kitchens during the 20th century, all the way to the 1970s. The ease of production, decorativeness and practicality, together with use of motifs whose beauty and simplicity symbolize a whole range of desirable qualities, feelings and virtues, enabled these pieces of canvas, often called “kuvarice” in Serbian, to easily and quickly spread throughout Western and Central Europe as well as the Balkan Peninsula. In that way, the idea of the positive characteristics of individuals and the whole society was transmitted and built into every home within that spacious multinational region.

The concept of “kuvarice” consists of a complex of defining elements: two-dimensionality, position on the wall, type of canvas, techniques of “handwriting-embroidery”, techniques of motif transfer, linear stylized compositions, motifs and symbols, short language forms in the form of messages. Their structure incorporates social, economic, social and psychological significance derived from their obvious and latent functions. These functions influenced socialization, gender identity building, social integration, affirmation of values, and transmission of cultural patterns passed down from one generation to another.

The “kuvarice” bear imprints of social factors and economic circumstances that participated in their development. They explicitly speak of economic and family relationships where a woman was supposed to be committed to home and housework. They are related to gender identity, gender role of women and gender stereotypes of housework. The word “kuvarica” in Serbian language brings to mind an image of a woman who will spend most of her day in the home kitchen, preparing various elaborate dishes for dinner.

With the cessation of functionality of such a role in changed social and economic circumstances, in addition to losing its practical hygienic and decorative purpose, the “kuvarice” also lost its communication role of nurturing certain gender interactions and other socio-psychological functions with the home and the family, and therefore disappeared from the kitchen walls.

In addition to its role as a museum object that preserves the everyday life of the past, and in addition to its role of a souvenir, a new form of this practice appeared through effort of women gathered around the association “Impactical Women” of the art group “Škart” as they use it for expressing their worldviews and criticism of society, aphorisms and engaged art statements.



Слика 1. Нови Сад, Срби, почетак 20 века, Музеј града Новог Сада, „Добро дошли мили гости“ (Марковић 2010).



Слика 2. Нови Сад, Немци, прва половина 20 века, Музеј града Новог Сада.
 „Три љупке звезде светле у тами живота,
 Оне блистају тако угодно,
 А зову се песма, љубав и вино.“
 (Марковић 2010).



Слика 3. Нови Сад, Словаци, око средине 20. века, Музеј града Новог Сада.
 „Док мој драги
 муж пије воду
 Нећу ја оплакивати
 моју девојачку слободу.”
 (Марковић 2010).



Слика 4. Нови Сад, Мађари, око средине 20. века, Музеј града новог Сада.
 „Ни са ким срећан нећеш бити
 Јер ти срце куца за мном.”
 (Марковић 2010).



Слика 5. Буковик, Аранђеловац, Срби, око средине 20. века,
 власник Радосав Станковић.
 (Дробац-Крстић 2013).



Слика 6. Аранђеловац, Срби, 1932. година, Народни музеј Аранђеловац.
 „Ил ми драги пиши ил немој никада доћи
 Тешко ми те је чекати
 У овој тужној пустој ноћи.”
 (Дробац-Крстић 2013).



Слика 7. Аранђеловац, Срби, око средине 20. века, власник Биљана Крстојевић.
 „Свако се радује нечему
 А деца се радују шећеру”.
 (Дробац-Крстић 2013).



Слика 8. Аранђеловац, Срби, 1935. година, власник Јасна Карадиновић.
 „У младости и цвеће
 Кућа је пуна среће.”
 (Дробац-Крстић 2013).



Слика 9. Аранђеловац, Срби, око средине 20. века, власник Мира Станић.
 „Гости наши могу сваког часа доћи
 Зато ме пољуби па ћу те помоћи!”
 (Дробац-Крстић 2013).



Слика 10. Аранђеловац, Срби, око средине 20. века, Народни музеј Аранђеловац.
 „Није благо ни сребро ни злато, већ је благо што је srcу драго.”
 (Дробац-Крстић 2013).



Слика 11. Врбица, Аранђеловац, Срби, око средине 20. века, власник Мирјана Бошковић.
 „Ко рано рани – Две среће граби.”
 (Дробац-Крстић 2013).



Слика 12. Бригита Међо, ауторка. Зрењанин, око 2017. године.
 „Болоња је уништила образовање
 Уместо учености даје звање”.
 (Nikoletić 2017).



Слика 13. Бригита Међо, ауторка. Зрењанин, око 2017. године.
 „Rešena sam briga svaka
 Živimo život tv junaka”.
 (Nikoletić 2017).



Слика 14. Бригита Међо, ауторка. Зрењанин, око 1917. године.
 „Телефонираш по цео дан
 Зато ти је прљав стан”.
 (Nikoletić 2017).



Слика 15. Павка Мартиновић Пава, ауторка. Зрењанин, око 2017. године.
 „Da kupim sinu Borhesa ili svima mesa?”
 (Nikoletić 2017).



Слика 16. Бригита Међо, ауторка. Зрењанин, око 2017. године.
 „КОЗМЕТИЧКА ИНДУСТРИЈА ЛАЖНУ МЛАДОСТ СТВАРА
 БОРИМ СЕ ЗА ПРАВО ДА БУДЕМ СТАРА”.
 (Nikoletić 2017).

Извори

- Дробац-Крстић, Лила. 2013. „Куварице аранђеловачког краја.” У Зборник радова Народног музеја у Аранђеловцу, Шумадијски записи VII, уред. Зорица Петровић. 173–221. Народни музеј: Аранђеловац.
- Марковић, Душанка. 2010. „Вез по писму – Писмо по везу.” Каталог изложбе. Нови Сад: Музеј града Новг Сада.
- Nikoletić, Dragana. 2017. „Kuvarice, više zbori, da se čuje šta te mori.” Nepraktične žene, Milica magazin 09.05.2017. Beograd <http://milicamagazine.com/sr/kuvarice-vise-zbori-da-se-čuje-sta-te-mori//>

*Вјера Медић**, музејски саветник
Етнографски музеј у Београду

КОЛЕКЦИЈА АКВАРЕЛА НИКОЛЕ АРСЕНОВИЋА – ИЗ МУЗЕЈСКЕ ПРАКСЕ

Никола Арсеновић (1821–1887), „етнограф и технолог”, био је мајстор кројачког заната и аутор програма за унапређење ове привредне делатности и система њеног образовања у периоду зачетка индустријализације. Поред тога, био је истраживач који је на терену бележио предмете свога интересовања: народну ношњу јужнословенских народа, ликовне и техничке особине израде и украшавања појединачних елемената и целине ношњи. Арсеновић је на својим дугогодишњим путовањима средином 19. века остварио обимно ликовно дело од којег се 425 акварела и цртежа чува у Етнографском музеју у Београду. Ова је значајна музејска грађа најчешће коришћена у истраживању и представљању тема и садржаја збирки народних ношњи у Етнографском музеју, као и у другим музејима. Поред већ потврђеног музеолошког значаја ове колекције за народну ношњу јужнословенских народа у 19. веку, у савременим истраживањима истиче се и њихова документарна вредност не само за област етнологије и музеологије, него и за проучавање историје заната и привреде, примењене и народне уметности, просветних институција, музеологије, фолклора итд.

Учестало коришћење овог фонда у музејској пракси представља изазов у погледу адекватне обраде, чувања, заштите, документовања и доступности. Уз константно провођење основних музеолошких метода стварају се и услови за нове облике савремене заштите, што је повод и за допуну научног тумачења овога дела са становишта етнографске музеологије.

Кључне речи: Никола Арсеновић, Етнографски музеј, ликовни извори, примењена музеологија, нова истраживања, заштита, доступност, тумачење.

* vjera.medic@etnografskimuzej.rs

Никола Арсеновић и његово доба

Увод

„Боемски карактер” којим су истраживачи неретко романсирано покривали неистражене фазе живота и стваралаштва овог аутора неправедно су га удаљиле из контекста функције његовог стваралаштва, а тиме и њеног уметничког значаја. Осврт на порекло и време када је Арсеновић живео и радио неизоставни је елемент у разумевању карактера и циља његовог обимног дела, а тиме и његову валоризацију. Целокупни опус Николе Арсеновића састоји се од његових теоретских радова, који су публиковани у посебним издањима: књизи,¹ каталогу изложбе,² брошури³ и албуму,⁴ заједно с колекцијом 425 акварела и цртежа с приказом изгледа народних ношњи, техника њихове израде и украшавања. Као аутор, на својим се делима потписивао као технолог и етнолог уз предзнак „јужнословенски” или „југословенски”, што су основне одреднице настанка и садржаја колекције његових ликовних дела. Међутим, такав се културно историјски контекст деловања Николе Арсеновића, у истраживањима појединих стручњака у области народне ношње, етнологије и антропологије, обављеним крајем 20. и првих деценија 21. века, несумњиво избегавао, услед негативног или болног призвука током распада државне и националне заједнице под тим именом. Истовремено, сужавање релевантних извора и селективно преузимање недовољно истражених чињеница о формалном образовању, доводило је у питање и уметничку вредност Арсеновићевог ликовног дела. Тако је његово дело, настало средином 19. века у складу с оновременим духом времена, као јединствена уметничка целина, теоретске основе и едукативне функције, остало неистражено, а његов значај у развоју заната, примењене уметности и музеологије у нашим крајевима остао практично невидљив.

Извесна се резерва према аутентичности овога извора ради недостатка прецизне датације појединих целина, делимично преносила и на етнологију истраживања. Као резултат тог неразумевања неретко је игнорисана смерница у проучавању народне ношње ових области и усмеравана према другим културним моделима и наслеђима. Тај правац је током свога истраживања маркирао сâм Никола Арсеновић, који је тражио и налазио изворе за кројеве, израду и украшавања како појединих архаичних хаљетака, тако и читавих целина различитих ношњи, које је као занатлија кројач израђивао за потребе својих суграђана. На то је указао и публиковани албум акварела с насловом: „Јужнословенско-оријентални атлас орнамената”.

¹ (Арсеновић 1868)

² (Арсеновић 1875)

³ (Arsenović 1879)

⁴ (Arsenovics 1883)

Живот и дело

Основне податке о биографији Николе Арсеновића прикупио је и публиковао Никола Зега, кустос и илустратор, касније и управник Етнографског музеја.⁵ У тексту посвећеном стогодишњици рођења Николе Арсеновића 1923. године, овај га музеалац сврстава у ред великана српске историје и културе, а његово ликовно дело и мотиве које представља: народну ношњу оцењује као „културну и научну вредност од великог значаја”, истоветну с другим, монументалним споменицима националне културе и уметности тога времена.⁶ Други истраживачи ликовног дела Николе Арсеновића су, сходно новим сазнањима, потврђивали његове вредности, а такође и допуњавали информације из његове биографије.⁷ Право место и датум рођења откривени су увидом у матичне књиге Српске православне парохије села Вера код Вуковара, где је забележено да је Никола Арсеновић, син Георгија и Марије, рођен 24. новембра 1821. године у овом селу.⁸ Крстио га је месни парох Давид Давидовић. Овај је податак померио и до тада познату годину његовог рођења за две године уназад. Посао поштанског службеника Георгија Арсеновића убрзо је породицу одвео у Ретфалу, поред Осиека, која се најчешће и помињала као место рођења његовог сина. За ово предграђе и град Осиек везују се и почечи основног и занатског образовања Николе Арсеновића у кројачком занату, које је наставио у Грацу, Пешти, Бечу и немачким градовима. Судећи по „Српским новинама”, рекламирао се као „деловодитељ кројачког заната” у Београду 1847. године, а као „кројач мушког одела” 1850. године.⁹ Те се године, 21. септембра, према матичним књигама, оженио у Вуковару Катарином Баћановић¹⁰ и ту отворио кројачку радњу за израду народног, грађанског, свештеничког и официрског одела. Средина у којој је рођен, где је стекао основно образовање и провео највећи део живота у то време је пролазила кроз велике промене на историјском, политичком, економском и културном плану. Осиек и Вуковар су били развијени

⁵ Никола Зега (1863–1940), сликар, ученик Стеве Тодоровића и студент уметничке минхенске школе Лудвига Шмита. У: Којић 2016, 12. *Никола Зега, аутор колекције теренских цртежа и слика*, фонд Ликовне збирке Етнографског музеја у Београду.

⁶ (Zega 1923)

⁷ (Brlić 1972, Vraica 2003, Зец 2004. Гавриловић 2004. Čalić 2002, 2014)

⁸ Захваљујући дигитализацији и мрежној приступачности матичних књига на интернетској страници *Free Family History and Genealogy Records*, намењеној генеалошким истраживањима, на адреси: <https://familysearch.org>. Следећи упутства Арсеновићевог биографа Б. Чалића, оставља се околност уписивања датума рођења по старом календару, којом би, укључујући 12 дана разлике, колико је износила у 19. веку, датум рођења био 6. децембар.

⁹ *Српске новине* бр. 85 од 28. октобра 1847. године: *Никола Арсеновић, деловодитељ кројачког заната удовице Ђорђа Станковића, Препоручује се поштованој публици, господи, званичницима, грађанима по најновијом француском и англеском кроју... у кући Павла Папуције сниже Варош капије... У: Архив Етнографског музеја, Фонд Николе Арсеновића, преписи, Инв. бр. 101.*

¹⁰ (У <https://www.familysearch.org/ark> Чалић 2014, 188)

средњоевропски градови, политички и економски центри покрајина и жупанија у оквирима цивилних и војних провинција (Славоније, Војне границе, западног Срема) Аустријског царства, касније Хабзбуршке Монархије.¹¹

Арсеновићева је радионица, према досадашњим сазнањима, успешно пословала, до тренутка када је почео да се активно бави уметничким радом.

У средњоевропској уметности тога доба неговао се историзам, широко распрострањени стил с историјском, алегоријском, симболичком и националном тематиком.¹² У делима бројних сликара и илустратора појављују се као мотиви и јужнословенска историја, њена природна богатства и ведуте, као и архитектура, људи и обичаји. Теренска бележења оваквих мотива неретко су иницирали и издавачи или штампари у Паризу, Бечу, Лајпцигу, а све више и у домаћим градовима.¹³ Оваква је могућност Арсеновићу, добром познаваоцу европске и домаће културне сцене, несумњиво представљала изазов да и сâм направи одређене кораке у ликовној уметности.

Наредних двадесет година Арсеновић се посветио истраживању и сликању народних ношњи, бележењу кројева и орнамената, путујући Хрватском, Славонијом, Далмацијом, Приморјем, Истром, Словенијом, Србијом, Војводином, Црном Гором и Херцеговином (према неким акварелима стигао је и до данашње Македоније и Албаније). Вративши се у Вуковар, након дугогодишњих путовања, донео је албуме препуне слика и амбциозне планове за будућност. Али, испоставило се да тадашњи друштвени и научни кругови Аустријског царства, касније Аустроугарске, нису били заинтересовани да прихвате такве идеје, што је Арсеновића све више усмеравало према Србији.

И у Србији је делатност уметника – путника била део уобичајене праксе, незаобилазне у животу уметника кроз читави 19. век и прву половину 20. века.¹⁴

Поред патриотских и националних разлога, као и економских, уметници су на оваква путовања подстрекивани и од стране културних институција, државних органа и кругова власти и верских поглавара.¹⁵ Под покровитељством Српског ученог друштва сликари су слати да на терену документују „старине”, како би својим сликама и цртежима упознали јавност с народном традицијом, старим занатима и народном ношњом. Нарочиту пажњу посвећивали су бележењу историјских места, манастира, средњовековних градова, утврђења, као и свакодневног живота народа у новоослобођеним областима. У тим веома популарним путовањима су учествовали бројни уметници и културни радници, како домаћи, тако и инострани, попут: Михајла Валтровића, Ђорђа Крстића, Владислава Тителбаха.¹⁶ Арсеновић је

¹¹ (Martinčić 1996)

¹² (Медаковић 1967. Јовановић 1989)

¹³ (Ibrovac 1939. Schneider 1968)

¹⁴ (Јовановић Чешка 2015, 12)

¹⁵ (Вујовић 1986. Краут 1985)

¹⁶ (Јовановић Чешка, 2015, 13)

уз њихову помоћ реализовао своја путовања по Србији, а за библиотеку су откупили и примерак његовог „Фотографског албума орнамената” 1883. године.¹⁷

Дуг низ имена стручњака, институција и удружења којима се Арсенивић обраћао за подршку представља и сликовити пример животног и истраживачког пута овог свестраног аутора започетог средином 19. века у Вуковару и Осијеку. Ово је простор у којем је покушао да се оствари и у оквирима ширих делатности којима се бавио, као што су теоретски рад на унапређењу и едукацији заната, излагачка, музеолошка и просветна делатност. Услови за наставак професионалног рада створени су након одлуке Министарства просвете Србије да Арсенивићу додели плату за учитеља цртања и, захваљујући помоћи Српског ученог друштва, да настави *снимање народнога ноштива и домаће индустрије у Србији*.¹⁸ Обишао је том приликом врањски, пиротски и нишки округ,¹⁹ вођен жељом „да забележи или пронађе још нове, „скривене лепоте”, али се, желећи да употпуни своју колекцију, поново враћао и у старе крајеве. Крајем 1880. боравио је у Петрињи, Броду и Сарајеву, а 1887. у Загребу и Глини.²⁰ Уз институције културе у Србији везали су га и послови око приређивања изложбе својих ликовних радова, и намера да их прода.²¹ Откуп Арсенивићеве колекције је након дуготрајних преговора и реализован, али је теренски рад оставио трага на његовом физичком здрављу.²² Умро је од последица можданог удара у болници у Београду, 18. јула 1887. године.²³

Колекција акварела у Етнографском музеју (послови заштите)

Музејска аквизиција

На предлог Комисија и с одобрењем српског кнеза Милана Обреновића IV, целокупну збирку Николе Арсенивића од самог аутора 1879. године откупило је Министарство просвете Краљевине Србије и поверило је на чување Етнографском одељењу Народног музеја. У том је моменту колекцију чинило укупно 300 слика, груписаних у 6 уметничких целина: *Велики етнографски албум народног ноштива*, *Мали албум народног ноштива за украс*

¹⁷ *Српске новине* 1883, стр. 7. Никола Арсенивић нуди фотографски албум за Библиотеку Српског ученог друштва, У: *Архив Етнографског музеја, Фонд Николе Арсенивића*, преписи, Инв. бр. 110/5.

¹⁸ (Arsenović 1879)

¹⁹ (Гавриловић 2004, 39. Чалић 2014, 192)

²⁰ (Гавриловић 2004, 2006)

²¹ (Гавриловић 2004, 2006. Чалић 2014)

²² (Кнежевић и Мигровић 2001, 166)

²³ (Гавриловић 2006, 53)

салона, *Техноматички учевни Компендијум којим се спајају сви кројачки занати, Орнаменти тј. Кројеви југославенских ношава у природној величини, Илустрована азбука за децу и Биографија* у којој се налазе многи обичаји.

Као резултат дуготрајних преговора, набавка и откуп ових предмета извршени су на основу одређених ставки које су за износ од 1000 дуката *цесарских* обавезивале аутора и купца. Позитивна одлука Комисије заснивала се на аргументацији да је откуп ове *важне принове за етнографски део нашега Народног музеја упркос садашње оскудне новчане прилике и потребу штедње, а бојећи се да не оде на страну и да се не протури под туђом фирмом та драгоцену Збирку, која представља потпуну целину и коју не бисмо лако надокнадили, јер обузима крајеве, из којих нам није тако zgodно прикупљати материјал као по Србији.*²⁴ Аутор је задржавао право издавања *ипробитка*, с тим да се *Српски текст сматра као оригинал, а текстови на другим језицима као превод.*²⁵ Ту је ставку Арсеновић испоштовао већ 1883. године у предговору великог *Албума Орнамената* штампаног у 4 тома у Будимпешти. Делове тога текста на немачком језику публиковао је и у другим приликама: уз изложбу или као самосталну публикацију, с редовном напоменом да је превод са српског.²⁶ И брошура *Njeka čast priznanica h o radu Nikole Arsenovića* дело је самог аутора, у којем је сабрао све процене и експертизе о својој колекцији, издате од стране више европских и домаћих стручњака, уметничких и занатских институција и удружења. Ови подаци представљају драгоцен извор о тадашњој средњоевропској и јужнословенској уметничкој сцени, ликовним манифестацијама и публикацијама, као и аргументима за набавку савремених дела. У њима се највише истичу критеријуми аутентичности приказаних ношњи и оружја, затим историјски и документарни значај дела за проучавање културе јужнословенских народа и уметничка вредност слика. На томе се заснива и мишљење стручњака Уметничког одсека Српског ученог друштва 1875. године и Комисије Владе Србије 1876. године, који су Арсеновићева ликовна дела оценили „врло изражајним и на вишем уметничком нивоу приказаним”.²⁷ За утврђивање етнографског значаја пресудни су били обим и садржај приказаних тема и мотива: *народна ношња целокупног српског, хрватског и словеначког народа.*²⁸

Истицање „етнографског стајалишта ове занимљиве и поучне” ликовне колекције с друге је стране представљало и разлоге за игнорисање или одбијање, каква је била нпр. процена чланова Друштва уметности из Загреба, 1879. године. Они су свој негативни одговор аргументовали „недостатком

²⁴ (Arsenović 1879)

²⁵ Исто.

²⁶ (Arsenović 1879. Arsenovics 1883)

²⁷ *Geografičko društvo u Beču 1873, Državni mađarski glavni zanatlijski odbor i dr. Procena Državne komisije u Beogradu*, 4. септ. 1875. Михаило Валтровић, Милан Кујунџић, Драгутин Милутиновић, Стеван Тодоровић и Миловановић. 12. јануар 1876. С. М. Миличевић, Јохан Пошковић, Милорад Шапчанин, М.Валтровић и Драг. Милутиновић. У: Arsenovics 1883, 6–7.

²⁸ (Arsenovics 1883)

босанске ношње”.²⁹ Формалне резерве из ових су крајева неретко стизале и у облику најоштријих критика не само на квалитет и уметничку вредност Арсенијевог дела, него и на личност самог аутора и његових ментора.³⁰

Чување колекције

Етнографско одељење Народног музеја издвојило се 1901. године у засебну институцију, с основним фондом од 909 етнографских предмета и Збирком акварела Николе Арсенијевића.³¹ Тада је Етнографском музеју у Београду поверена обавеза чувања, истраживања и представљања овог дела, утканог у темеље етнографске музеологије у Србији. Од самих почетака своје самосталне делатности Етнографског музеја несебично су га чували кустоси и управници кроз неколико генерација.

Уследио је период интензивног теренског прикупљања предмета у Србији и другим јужнословенским земљама, како за попуњавање систематских збирки, тако и за међународну излагачку делатност.³² Почетком Првог светског рата (1914–1918) започео је један од најтрагичнијих периода у историјату ове институције, током којег је страдала и трајно нестала половина фонда. Степен уништавања музејских збирки од стране аустријске војске 1915. и 1916. године евидентирао је кустос Сима Тројановић, у форми списка сачуваних предмета, на којем се налази и „драгоцени албум Николе Арсенијевића”. Тада је констатовао да „половине његових скица нема”.³³ Међу њима су нестала и 22 акварела с костимима из околине Ниша.³⁴ Потрага за изгубљеним предметима у жељи да се целини опуса поврати првобитни облик одвијала се према утврђеном „Списку (несталих) ствари”, сачињеном након рата и повлачења окупаторске власти. Потраживања су била усмерена према ратном управнику Етнографског музеја, аустроугарском мајору Ивану Ковачевићу из Загреба. И потраживања кустоса Николе Зега 1925. године

²⁹ Фрањо Рачки и Исидор Кршњави.

³⁰ Описујући, у својој аутобиографији, краткотрајну сарадњу с Арсенијевићем 1886. у Земалском музеју у Сарајеву, кустос Ђиро Трухелка га назива „сеоски терзија”, а његове „цртарије” које је продао у Београду „тамошњи музеј” чува као „националну драгоценост”. Доступно на: <https://archive.org/details/iroTruhelkaUspomeneJednogPioniraZagreb1942/page/n155/mode/2up> Приступљено 19. 10. 2021. Иако је и сам по рођењу Осјечанин, Трухелка Арсенијевића одређује као „Војвођанина”, игноришући практично заједничку завичајну припадност. Учесталост субјективних и политичких ставова овог кустоса дискредитирала је његове свеукупне научне доприносе. У: Vlatko Palavestra 1988, 146–147.

³¹ (Дробњаковић 1926, 15)

³² Од 1904. до Првог светског рата музеј је учествовао на седам међународних изложби. У: Петрић 1984, 12.

³³ (Дробњаковић 1926, 20)

³⁴ (Гавриловић 2004, 42)

по музејима у Будиму и Пешти, која су обухватала и 14 цртежа тушом и гвашом,³⁵ такође су безуспешно завршена.

Етнографски музеј је током наредних деценија обновио своје фондове, а нарастајући обим стручних послова покушавао је провести виšekратним реорганизацијама: 1926, 1937, 1946, 1949, 1956 и 1960. године. Фондови Збирке слика и цртежа, као и Збирка фотографије систематизовани су у заједничко Илустративно одељење.³⁶ То је у формалном смислу задржано до данас, упркос учесталој потреби да се формира засебна збирка ликовних дела, а стручна надлежност пребаци из Одељења за документацију у Одељење за проучавање етнографског културног наслеђа.³⁷

Стручна обрада дела Николе Арсеновића

О овој колекцији ликовних дела старали су се стручњаци музеја који су имали најбољи увид у њен значај. Обрада, документовање и заштита ових музеалија поверавана је етнологима, али и другим стручњацима, нпр. сликарима.³⁸ Током послератног периода извршене су основне мере стручне обраде: ивентар и реивентар,³⁹ конзервација, побољшање услова заштите и трајног смештаја.⁴⁰ Колекција радова допуњена је индивидуалним поклоном⁴¹ и накнадним налазом у заоставштини кустоса Симе Тројановића 1960–1965.⁴²

Велики значај у аспекту превентивне заштите ових музејских предмета имају редовне евиденције и извештаји, који су након ревизија подносили кустоси и руковоаци Одељења за документацију. Као саставни део таквих послова, подузима се и „стручни преглед” за потребе „предузимања конзер-

³⁵ Архив Југославије, фонд бр. 66, сац. бр. 321, јединица описа бр. 542. У: Бижић Омчикус 2018, 47.

³⁶ (Марковић 1976, 15–18)

³⁷ Заједничка документација: *Ивентар музејских предмета – Ликовна уметност, Збирка слика и цртежа и Књига илустративног одељења*. Задуженост распоређена на два кустоса, неуједначен степен стручне обраде, неусаглашени планови. Уобичајени интерни назив *Ликовна збирка*.

³⁸ Марина Недељковић, Олга Бенсон, Персида Николајевић, Димитрије Парамендић, Милица Матлас, Радмила Танасковић Лазаревић, Владимир Тјапкин, Зоран Тодовић, Катарина Стојсављевић Новаковић. У: Бјеладиновић Јергић 2001, 40.

³⁹ Радмила Лазаревић од 1962. год.

⁴⁰ Израда одговарајућих мапа и смештај у металне ормаре с положеним фиокама.

⁴¹ Цртеж *Конструкциона шема*, Ил. инв. бр. 1101, поклон Драгослава Петковића, књижара из Београда.

⁴² Кустос руковалац Одељења за документацију Љиљана Ђертић приликом истраживања и прегледавања заоставштине Симе Тројановића пронашла је групу скица и цртежа: Књ. ул. 44/91.

ваторске заштите”.⁴³ Те послове обављају стручњаци Народне библиотеке Србије, а појединачно и друге институције.⁴⁴

Полазећи од потребе чувања дела од осетљивих материјала, посебна се пажња у међуратном периоду посветила делима на папиру. Тада је био уобичајен посебан вид заштите: израда копија или репродукција. У том је периоду настао низ серијских копија Арсеновићевих приказа народних ношњи, дела више уметника ангажованих на повременим или сталним пословима у Етнографском музеју: Милан Савић, 1921. године, Марина Недељковић,⁴⁵ Рико Дебењак⁴⁶ 1937. године, Људмила Рик Ковалјевска, Олга Бенсон 1941. године и Милица Матлас.

Копије акварела првенствено су служиле за потребе излагања на сталној поставци и тематским и гостујућим изложбама Етнографског музеја у Београду и других етнографских музеја или одељења (у Љубљани, Загребу, Новом Саду, Сплиту), затим за истраживања⁴⁷ и публикавања. У посебно опремљеним, штампаним тематским мапама *Југословенска народна ношња* наводе се основне смернице у изради копија које је следила сликарка Марина Недељковић: „настојала је (да) што мање одступи од оригинала, нарочито (је) ношња верно и тачно представљена”, док су „израз и држање фигура углавном сачувани”.⁴⁸

Овакав „пример добре музејске праксе”, који је спроводио у заштити осетљивих дела, Етнографски музеј наставио је и у наредној деценији. Применом нових, савремених метода започео је према утврђеним приоритетима дигитализовати своју грађу. Албум Николе Арсеновића обухваћен је, такође, овим пословима, нажалост само делимично, али с великом надом да ће се комплетирати.

Нестали радови

Упркос константим напорима да се одржи целовитост ове колекције ликовних дела, евидентираних у музејској и другој документацији, током низа ванредних околности, поједина дела су нестала. Као вишеструки губитак

⁴³ Добрила Милојевић Радовић, Руководилац Одељења за документацију: Извештај о стању Одељења за Документацију, Збирка слика и цртежа 1946–1949. год, стр. 7. Архив Етнографског музеја.

⁴⁴ Никола Арсеновић, *Херцеговачка свадба у Требињу*, акварел, папир, 43 x 66,5 cm. Ил. инв. бр. 1100 и Конструкциона шема, туш, папир, 47,5 x 67 cm, Ил. инв. бр. 1962. Конзервација извршена у Музеју револуције народа Југославије, конзерватор Вера Вуловић, 1962. године.

⁴⁵ Марина Недељковић је била службеник Музеја од 29. 6. 1928. до 25. 4. 1930.

⁴⁶ Рико Дебењак (1908–1987) академски сликар и графичар, рођ. 1937. у Београду.

⁴⁷ За Етнографски музеј у Љубљани академска сликарка Олга Бенсон насликала је 25 копија акварела с приказом словеначке народне ношње. У: Orel 1953, 179.

⁴⁸ (Дробњаковић 1930)

сматра се нестанак акварела с приказом народних ношњи из Срема, Баната и Бачке, као и ношњи из околине Ниша,⁴⁹ изузетно ретких не само визуелних извора,⁵⁰ него и примерака ношње из 19. века из тих крајева у музејским збиркама. Такође, велике композиције које је Арсеновић излагао на изложбама, а које никада нису стигле у Народни музеј, под називима: *Мајка Славија са својом јужнословенском децом*, *Стево Книћанин* и новије верзије *Арсеновићеве школе у Бечкерек*,⁵¹ несумњиво би допринеле анализи самосталног уметничког рада овог аутора. Ревизијом фонда 2005. године установљено је да се у збирци налази 425 дела Николе Арсеновића, и потврђени су подаци с ранијих ревизија о недостатку групе цртежа орнамената.⁵²

Истраживање колекције дела Николе Арсеновића

У складу с оновременом етнолошком и музејском праксом, стручњаци Етнографског музеја током првих теренских истраживања од 1901. до 1908. године спроводили су истраживања ове колекције с циљем „идентификације предмета преузетих од Народног музеја”.⁵³ У местима где је Арсеновић боравио проверавана је веродостојност акварела, односно аутентичност приказаних ношњи.⁵⁴ Такви су подаци представљали темељ будућим стручним истраживањима и представљању овог дела стручњацима, етнолозима и широј публици. Већ 1904. године, у оквиру прве Сталне поставке, изложен је *Албум и Техноматични атлас Николе Арсеновића*, међу другим „значајним вредностима”.⁵⁵ Изложба под насловом *Сликари етнографи 19. века* 1949. године, приређена у згради бивше дворске страже, приказала је 515 уметничких дела из фонда Етнографског музеја. Уз колекцију слика – грађанских портрета, колекције слика и цртежа Карола Поп де Сатмарија и Владислава Тителбаха, било је изложено и 364 дела Николе Арсеновића⁵⁶ у ауторској концепцији Босиљке Радовић, кустоса и руковаоца Илустративног одељења.⁵⁷

⁴⁹ (Гавриловић 2004, 42)

⁵⁰ Из периода прве половине 19. века драгоцени су акварели Јована Пачића (1771–1849) с приказом народне ношње у Бачкој.

⁵¹ (Arsenovics 1875)

⁵² Ст. инв. бр: 4016/3, 6, 8, 11, 14, 15, 18, 24, 27.

⁵³ (Пантелић 1976, фуснота 25)

⁵⁴ Исто 53.

⁵⁵ Ђергић 1984.

⁵⁶ Лазаревић 1976, 35.

⁵⁷ Босиљка Радовић, кустос од 31. 5. 1946. до 1. 8. 1949. У: Бјеладиновић Јергић 2001. *Службеници Етнографског музеја*, 543.

Последње деценије двадесетог века задужени кустос у Одељењу за документацију Љиљана Гавриловић⁵⁸ обавила је истраживање колекције Николе Арсенивића у контексту валоризације етнолошких извора. То истраживање музејске грађе и доступних архивских извора резултирало је научном студијом, једном од најзначајнијих у савременој српској етнологији и антропологији.⁵⁹ Уз наставак научног рада на овој теми и публиковање резултата,⁶⁰ ова је студија иницирала и истраживања других тема, научних студија⁶¹ и истраживања како у области музеологије, тако и о личности Николе Арсенивића.

Колекција акварела – визуелни извор етнолошких истраживања

Арсенивићева ликовна дела најчешће се користе у Етнографском музеју у Београду, институцији која сакупља, чува и проучава богате фондове народних ношњи као важног елемента традиционалне културе јужнословенских народа. Генерације кустоса током читавог 20. века неизоставно их користе као компаративну грађу приликом проучавања народних ношњи Србије, Словеније, Хрватске и Црне Горе, као и градског одевања, накита, текстилног покућства и заната. У својој студији *Балкански костими Николе Арсенивића* Љиљана Гавриловић је ове ликовне изворе сврстала у групу визуелних извора. Уз критични осврт на предности и ограничења Арсенивићевих приказа народне ношње за етнолошка истраживања, систематизовала их је на више нивоа, почевши од: формално-генетске анализе (различити облици, типови и варијанте, распрострањеност у одређеним крајевима, регионима, градовима и селима) до социјалне функције целина и појединих елемената ношње у традиционалном друштву.⁶²

На последњој сталној изложби, постављеној 2001. године под насловом „Народна култура Срба у XIX и XX веку”, приказана је и народна ношње *Приморске зоне*, распрострањена у одевању становништва дуж уског појаса јадранске обале. Овај специфични тип народне ношње, обликован прожимањем аутохтоних динарских елемената из континенталног залеђа и утицајима грађанске европске одеће медитеранског порекла,⁶³ представљен је мушком и женском народном ношњом из Рисна у Боки Которској.⁶⁴ Умет-

⁵⁸ Гавриловић Љиљана, кустос од 12. 1. 1981. до 15. 2. 2000. У: Бјеладиновић Јергић 2001. *Службеници Етнографског музеја*, 543.

⁵⁹ Гавриловић 1993. Фокус истраживања на целинама: *Велики етнографски албум*, који садржи 165 акварела с појединачним ликовима у народној ношњи и *Мали кућни етнографски албум*, 36 акварела с паровима мушке и женске ношње.

⁶⁰ (Гавриловић 2004. 2006)

⁶¹ (Радисављевић 2003. Радисављевић 2017, 19)

⁶² (Гавриловић 2004, 46)

⁶³ (Бјеладиновић Јергић 2003, 79)

⁶⁴ Ил. инв. бр. 867, Ил. инв. бр. 868.

нички приказ раскошних одевних делова израженог колорита, елемената накита и аксесоара у целини свечане ношње, забележен у увећаној копији Арсеновићевог акварела, на којем је у потпуности представио овај тип ношње, полазећи од музеолошких принципа заштите ретких сачуваних оригиналних предмета из периода средине 19. века.

У низу повремених изложби, истраживања и публикација Етнографског музеја и других музејских и научних институција у последњим деценијама представљена је тема *Српског грађанског костима*, специфичне целине градског одевања Срба у периоду обнављања националне државе, од двадесетих до седамдесетих година 19. века.⁶⁵ Колекције акварела Николе Арсеновића *Јужнословенски оријенталски албум орнамената*, коју чини 75 табли и *Технотатиčki Compendium*, 8 табли које је аутор наменио за уџбеник кројења, с прецизно исцртаним кројевима и орнаментима различитих одевних елемената оријенталног порекла били су један од неизоставних визуелних извора за истраживање. Компаративном музејском грађом систематске музејске збирке Градског одевања и Ликовне збирке утврђен је не само развој појединачних елемената, него и процес усвајања и трансформације облика широм балканског простора.⁶⁶

Колекција акварела –документарни извор

Иако сматран особењаком и индивидуалцем,⁶⁷ Арсеновић се као панслависта несумњиво професионално и лично усмеравао и ослањао на помоћ својих сународника, како из ужег завичајног круга, тако и широм територија на којима се кретао током истраживања. Користио се уобичајеном праксом потпоре или пренумерације и приликом објављивања, намере да прода своје дело.⁶⁸ У зависности од износа прилога, Арсеновић је дародавцима нудио представљање њихових ликова или имена на својим радовима,⁶⁹ о чему је оставио непосредне потврде, приказујући их међу учесницима приказаних сцена или посредним усмеравањем на избор његових мотива.

У тематској колекцији *Илустроване биографије*, сачињеној од 12 акварела и гвашева, који по садржају и формату (43 x 66 cm) надилазе остале колекције, приказане су жанровске сцене из свечаних годишњих и животних обичаја становништва из крајева у којима је боравио: Свадба у Конавлима, Игра у Дубровачкој жупи, Гуслар у далматинској крчми, итд. Велике композиције из *Илустроване биографије* састављене су најчешће од више плано-

⁶⁵ (Прошић Дворнић 1981, 21)

⁶⁶ (Менковић 2009. Менковић 2013)

⁶⁷ Према казивању његове ћерке Софије, која је информисала Зегу и о другим непровереним подацима из биографије, таквим је сматран и у оквирима своје породице. У: Зега 1923.

⁶⁸ (Гавриловић 2006, 25)

⁶⁹ Исто.

ва, с низом мањих група учесника. Одређени ликови у приказаним сценама поновљени су и у колекцији појединачних народних ношњи ових крајева. Но, неке је именовао у оквиру натписа под сликом, што уз остале атрибуције, представља и драгоцен историјски извор, како за реконструкцију и датацију његових кретања, тако и за опште историјске околности. Тако је, на пример, у Будви насликао одевање жене у службену униформу *Стана Бијелићева, поштоноситељка*, у Дубровнику *Радо Рудењак из Шумета*, у Сењу женску ношњу *из породице Парадајзер, Шкорић и Вукасовић*. На готово театрални начин, као посматрач сцене или у тренутку бележења, неретко се појављује и аутопортрет аутора. У композицији *Херцеговачка свадба у Требињу* Арсеновић се налази у друштву Вука Врчевића, сакупљача народних песама и сарадника Вука Караџића а од 1861. до 1878. године и аустријског вицеконзула у Требињу. Поред илустративне композиције свадбене поворке на коњима и учесницима обученим у низ најразличитијих облика свечане народне ношње, савременог европског грађанског и свештеничког одела, уз елементе планинског пејзажа, стамбене, сакралне и фортификацијске архитектуре и других бројних детаља, Арсеновић је у средњем плану насликао дрвене ступове с електричном жицом.⁷⁰ Ово је дело аутор упутио на Светску изложбу у Бечу, 1873. године, али без прецизности потврде да је била изложена.⁷¹

Арсеновићев заштитник у Сарајеву према неким изворима⁷² био је барон Федор Николић од Рудне у Банату, цивилни доглавник Босне и Херцеговине. Овај Србин из Угарске био је унук кнеза Милоша Обреновића и син Јелисавете Савке Николић. Јелисаветин репрезентативни портрет приказује бароницу огрнуту сомотским хаљетком с крзеним овратником и златовезом дуж ивица.⁷³ Међу сачуваним примерцима ове ношње у домаћим музејским збиркама⁷⁴ једна је припадала Савкиној мајци, кнегињи Љубици.⁷⁵ Кнегиња је, према архивским изворима, сличан хаљетак наручила 1824. од београдског терзије Атанаска Николића, као свадбени дар првој ћерки, принцези Петрији,⁷⁶ бароници Бајић из Баната, какво је вероватно порек-

⁷⁰ Аутентичност мотива електрификације на овом делу, забележеном према натпису 15. 2. 1872. године у Требињу, неопходно је додатно истражити. Постоји изванредан опрез у некритичком преузимању оваквих података из уметничке интерпретације свечаног догађаја, имајући у виду чињеницу да је прва хидроцентрала и јавна расвета на нашим просторима реализована 1895. у Шибенику и Скрадину, трудом тадашњег градоначелника, власника фабрике тестенине и млина, Анте Шупука. И њега је Арсеновић забележио у своме делу, као пример одевања *Мужа и Жене из Шибеника*.

⁷¹ (Гавриловић 2006, 143)

⁷² Truhelka 1942. Доступно на: <https://archive.org/details/iroTruhelkaUspomeneJednogPioniraZagreb1942/page/n155/mode/2up> (Приступљено 19. 10. 2021)

⁷³ Миклош Барабаш, Савка Обреновић, уље на платну, 1845. Музеј Града Београда, инв. бр: У 1162.

⁷⁴ Етнографски музеј у Београду, Шкуртељка, Ниш, Инв. бр. 31201.

⁷⁵ Музеј примењене уметности у Београду, Шкуртељка кнегиње Љубице, Инв. бр. 5331.

⁷⁶ (Стојановић 1980, 8–9)

ло и сестриног хаљетка. Крој овог скупоценог елемента, из прве половине 19. века, с називом *шкutelка*,⁷⁷ насликао је Никола Арсеновић код терзије Сотира Н. Чохаџића у Нишу.⁷⁸ Било је то 1879. године, током његових путовања кроз Србију, на којим је Арсеновић забележио читаву колекцију орнамената. Њих је у форми атласа објавио 1883. године у Будимпешти и тиме овај специфични тип одевања представио широј европској публици.

Колекција ликовних дела – уметнички аспект

Колекција акварела Николе Арсеновића с мотивом традиционалног одевања јужнословенских народа, део *Великог етнографског албума*, карактеристична је по великом обиму (265), разноликости и богатству приказаних облика мушких и женских хаљетака и орнаменталног украшавања. Ови су мотиви приказани на стојећим фигурама, постављеним фронтално, у полупрофилу или профилу, а појединачно и слеђа. Сликајући бројна дела истоветне тематике, аутор се суочио с неизбежним проблемом схематског приказа људске фигуре у минималном покрету и редукованог пејзажа у позадини. У појединачним фигурама та затворена статичка форма делимично је нарушена код природнијих положаја руку у приказу радњи, употреби оружја, штапова и других атрибута. Фокус уметничког рада је на садржају приказа: разнобојне површине вишеслојних одевних елемената, с уједначеним акцентима, изведеним интензивним колоризмом чистих боја. То су основне карактеристике ликовног, уметничког језика Николе Арсеновића. С посебним сензибилитетом за текстилне материјале и боје, Арсеновић је забележио и специфичне форме женских оглавља, накита, кићанки и привезака састављених од различитих материјала (метала, перја, цвећа, коже). Бележећи своје савременике у теренским условима, Арсеновић је користио цртеж оловком, цртеж тушем, сликање акварела и комбиноване технике. Ова су дела, настала као „предлог за рад занатлијама и уметницима”⁷⁹ с намером публикавања, пролазила кроз неколико фаза припреме или „дотеривања”, неретко од стране више аутора, како је евидентирано и у досадашњим истраживањима. Код припремних цртежа фигура до финалних илустрација на Арсеновићевим акварелима народне ношње и композиција из дубровачке околине сарадници су му били уметник Салвадор Косић⁸⁰ и дубровачки штампар Петар Фрањо Мартекини.⁸¹ „Екипни уметнички рад” представљао је уобичајену праксу у европској уметности 19. века. Тако је било и у графици, веома популарној уметничкој техници, заступљеној у

⁷⁷ (Прошић Дворнић 1981, 21)

⁷⁸ З. сл. бр. 1144.

⁷⁹ (Гавриловић 2006, 45)

⁸⁰ (Schneider 1968, 102)

⁸¹ (Гавриловић 2006, Braica 2009. Доступно на <https://hrcaak.srce.hr/ethnologica-dalmatica>. Приступљено 24. 3. 2021)

делатности бројних уметника, савременика и претходника Николе Арсенивића, чија је дела и сâм користио као помоћно средство за своје илустрације.

Истраживање непосредних узора Николи Арсенивићу започиње у местима и институцијама његовог школовања и усавршавања. У Будиму је то сасвим извесно било дело Јована Пачића (1771–1849), пензионисаног официра из Баје, такође и песника, и акварелиста. Велики опус Пачићевих дела приказује теме народних ношњи из Бачке,⁸² које је следио и Арсенивић приликом сликања истоветних мотива.⁸³ Међутим, њихово другачије образовање и приступ теми нису имали никаквог утицаја на приближавање ликовних особина у делима ових аутора.

Несумњиви утицај на Арсенивића је имала мапа „Dalmazia descritta”, као и друге штампане у европским градовима у то време. Нека од тих дела обједињена су у мапу под називом: „Албум Арсенивић VI”, као колекција штампаних колорисаних литографија с краја 19. века.⁸⁴ У тематској мапи народних ношњи европских народа сабрани су појединачни листови илустрованих серија путописа, као што су: „Dalmazia descritta”, штампана у Задру 1847. и „Die Serben an der Adria. Ihre Typen und Trachten” Лудвига Салватора.⁸⁵ У тој серији, штампаној у Лајпцигу и Бечу од 1870. до 1878. године у 7 свезака, на 35 слика приказана је народна ношња из Далмације. Међу четворицом аутора ових слика забележено је и име српског уметника, Јовановића.⁸⁶ Ове се публикације такође помињу и у одлукама Стручне комисије Српског ученог друштва, приликом успоредбе локалног карактера ових илустрација у односу на: „*већу уметничку и етнографску вредност Арсенивићевих дела, која обухватају српски, хрватски и словеначки народ*”.⁸⁷

Осим спомена једног од најзначајнијих српских сликара тога доба, Уроша Кнежевића, као Арсенивићевог заступника приликом откупа његових дела,⁸⁸ питање сарадње Николе Арсенивића с другим уметницима и сарад-

⁸² (Ковачек 1991)

⁸³ Колекција несталих радова Николе Арсенивића: Народне ношње из Бачке, Срема и Баната.

⁸⁴ Осим по наведеном наслову мапе, који га везује уз целину Колекције, у музејској документацији нису евидентирани околности набавке ове музејске грађе, што захтева додатно утврђивање.

⁸⁵ Atkolorierte Radierung mit Aquatinta aus “Kleidertrachten der Oesterreichischen Monarchie”, a Vienne chez T. Mollo et. Comp. 1803–21, II. inv. br. 4075/3, Carrara Francesco: La Dalmazia descritta, Fratelli Battara tipografi editori, Zara, 1846, II. inv. br. 4075/1–5, II. inv. br. 4549–4564. Carrara, Francesco: Costumi Dalmati e Morlacchi, Fratelli Battara tipografi editori, Zara, 1846. Blätter für Kostümkunde: Historische und Volks-Trachten nach Authentischen Trachten in Stahl gestochen von verschiedenen Künstlern (Erstes Heft; 1–12. Blatt), Berlin, 1876–1891, II. inv. br. 4076/1–12.

⁸⁶ Braica 2009, 124. Арсенивићев боравак у Лајпцигу у периоду након стицања занатског образовања, забележен 30 година раније поводом оснивања занатске школе, не може се довести у везу с овом публикацијом.

⁸⁷ Arsenović 1879. Таква је оцена, дакако, супротна од субјективног тумачења у уводном делу публикација Љ. Гавриловић 2006, 5. и Љ. Гавриловић 2014, 3, а које се некритички, неретко преноси и у јавном простору.

⁸⁸ (Гавриловић 2006, 37)

ницима на заједничким пословима илустрација његових дела остаје још увек релативно неистражена тема. Но, такав је облик колективног рада с уметницима из његовог ужег „завичајног круга” или из европских градова и средина извесно постојао.⁸⁹ Такође, несумњиво је да је на оним делима насталим у познијем добу његовог стваралаштва таква сарадња изостала. Ова се промена у Арсеновићевом делу најчешће разумевала измењеним животним околностима и другим обавезама према Министарству просвете, услед којих ослабљени и остарели мајстор више није могао остварити квалитетну сарадњу с другим ауторима, те су његови позни ликовни радови углавном сматрани недовршеним.⁹⁰ Такве се оцене у највећој мери приписују оном делу колекције која је настала на крају његове уметничке каријере, током путовања по новоослобођеним крајевима Србије и деловима Хрватске у које се касније враћао. Упркос евидентним потешкоћама с пропорцијама и детаљима фигуре, портрета и руку, ови су акварели донели нове вредности уметничком рукопису Николе Арсеновића. Карактерично омекшавање сликарских потеза и мешања боја, као и слободније третирање самих фигура, резултат је унутрашњег сликарског развоја аутора окренутог себи више него утицајима уметничких токова нове средине. Местимичне диспропорције приказаних фигура на овим акварелима нису умањиле њихову документарну вредност. Своју занатски стечену прецизност остарели мајстор примењивао је код бележења кројева и орнамената „егзотичних” хаљетака у целинама народне ношње Враћа, Пирота, Ниша, Алексинца, Јагодине, Туприје, као и околине Београда, Глине и Петриње.

Изложбена делатност Николе Арсеновића

Живот у градовима средње и западне Европе, у којима је боравио током стручног и занатског школовања и усавршавања, био је од великог значаја за рађање Арсеновићевог истраживачког духа и модернизацијских идеја у области заната. У тим срединама, с интензивним ликовним животом, несумњиво су започела и његова интересовања за уметност и активно учешће у изложбеној делатности. То је време међународних изложби на којима су, заједно с уметничким делима савремених аутора, излагани и оригинални етнографски и занатски израђени предмети, као примери колективне „народне уметности”. Прикупљање и излагање ових предмета имали су за циљ представљање културног наслеђа европских народа, међу којима и српског. Но, неретко, услед осетљивих политичких околности у том су се периоду око послова организације и прикупљања грађе, уместо институција, активирали појединци. Такве су околности дошле до изражаја нарочито приликом Међународне изложбе у Москви 1867. године, на којој је приказан

⁸⁹ Исто 68.

⁹⁰ (Зега 1923, 150)

етнографски материјал свих словенских народа. Из Срема и Славоније у Москви су излагане колекције етнографских предмета, махом ношње, прикупљене трудом појединаца, као нпр. Александра Вукашиновића,⁹¹ Феликса Лаја,⁹² Уроша Милутиновића и других. Из Србије је на изложби, поред оригиналних предмета и фотографија, приказано и 20 цртежа народне ношње, забележених током теренских истраживања Милана Ђ. Милићевића, Владана Ђорђевића и сликара Стеве Тодоровића. Активности различитих формалних и неформалних удружења, својеврсног Покрета за истраживање и популаризацију народног стваралаштва, посебно текстилних рукотворина, окупљала су појединце и ентузијасте око заједничких циљева економског оснаживања сеоског становништва.⁹³ У Осијеку су били активни Савка Суботић⁹⁴ и Никола Плавшић, секретар Трговачко-обртничке коморе у Осијеку и штампар.⁹⁵ На Светској изложби у Бечу 1873. године била је изложена колекција текстила Феликса Лаја.⁹⁶ Своје учешће на изложби у Бечу 1873. године „са похвалним дипломама увенчана” помиње и Арсенивић у најави своје „Етнографичке и техноматичке изложбе” у Великој пивари у Београду 1875. године.⁹⁷ Представљање привреде Славоније и Срема на Земалској изложби у Будимпешти 1885. године привукло је велики број посетилаца, посебно Срба из Монархије и из Србије.⁹⁸ Таквој популарности несумњиво је допринела и Арсенивићева публикација штампана у Будимпешти две године раније: *Sudslav. Orientalischer – Ornamenten Atlas und Technomatisches Lehrcompendium*. Приказујући део своје обимне уметничке колекције пред европском стручном публиком, у уводном ауторском тексту Арсенивић је навео изворе, методе и циљ теренског бележења „етнографских – културно-историјских и уметничко-индустријских вредности”.⁹⁹

⁹¹ Александар Вукашиновић Вукас (1833. Вуковар – 1885. Пешта), народни посланик у Хрватском и на Угарском сабору, повереник из Срема и делегат на Конгресу, прикупио српско народно одело и српске ћилеме.

⁹² Феликс, Лај (Осијек 1838, Осијек 1913) Индустријалац, власник уљаре, колекционар и истраживач, *фабрикант из Осека*, приказао је ношњу српског сељака из села недалеко од ушћа реке Драве у Дунав. У: Указатељ 1867, 72.

⁹³ (Радисављевић 2017, 19, 36)

⁹⁴ (Цветковић 2006)

⁹⁵ (Чалић 2014, 205)

⁹⁶ Своју колекцију текстила и ношње из Славоније, Срема и Бачке, осим у Москви 1867, излагао је и на изложбама у Паризу 1867, Бечу 1873, Београду, Загребу 1864. У: *Lay* 1875. Лај 1885.

⁹⁷ Плакат изложбе, штампан двојезично: Изложба / *Ausstellung*, Штампарија браће Јовановића у Панчеву и поставка у Великој пивари, ЕМ Ил. инв. бр. 1573. О већ помињаном Арсенивићевом учешћу на бечкој изложби постоје извесна неслагања међу истраживачима: У: Гавриловић 2006, 143 и Радисављевић 2017, 34, 35.

⁹⁸ Међу осталима, били су и српски краљ Милан Обреновић, Михајло Валтровић, Драгутин Милутиновић и др. У: Радисављевић 2017, 205–206.

⁹⁹ (Arsenovic 1883)

Ова јасно обликована теоретска основа позиционирала је Арсеновића у темељну личност неформалног Покрета у нашим крајевима,¹⁰⁰ преносећи уметничка, музеолошка и изложбена искуства с европских изложби домаћој публици на етнографским изложбама, које је организовао у Јагодина, Параћину и Ћуприји.¹⁰¹

Истовремено, управо су учешће и позитивне оцене стечене на земаљским изложбама потврдиле и афирмисале Николу Арсеновића као ликовног уметника у домаћим срединама, што је евидентно и на његовом портрету, одштампаном на последњој страници ове публикације. Литографисани портрет Николе Арсеновића израдио је између 1880. и 1883. године мађарски графичар Ђорђи Шухајди (Gyorgy Suhajdy), аутор литографисаног обрасца за Диплому Матице српске.¹⁰²

Делатност на унапређењу заната

Увид у европске уметничке токове и „дух” тога времена неизоставан је и у разумевању свеукупног дела Николе Арсеновића, па и колекције његових ликовних радова. То су пре свега биле идеје и деловање *Arts & Crafts Movement*-а, покрета у примењеној уметности који је неговао *истопризам* као основни елемент. Верзија мађарског историзма, развијена у непосредном Арсеновићевом окружењу, темељена је у великој мери на инспирацији у народној уметности и производима „кућне индустрије” са снажним ослонцем на занатску делатност у овом стваралачком процесу. Међутим, велике историјске и друштвене промене у Европи тога доба изложиле су читаву делатност све израженијим и растућим манифестацијама индустријске револуције. Права слика ситуације одвијала се у периоду након 1848. године, када је „занатство у Монархији таворило”, до „посебно тешке ситуације након Нагодбе 1867. године”.¹⁰³ То је било бурно време, када је економско и друштвено утицајни слој занатлија и трговаца у домаћим градовима (нарочито онима са статусом „слободног краљевског града”, какав је био и Осијек) претрпео велике промене, започете револуцијом 1848. године и укидањем цеховских повластица.¹⁰⁴ Прилагођавајући се наступајућим променама, Никола Арсеновић, „кројач мушког одела”, напустио је своју радионицу и читаву делатност за коју се годинама школовао и усавршавао по Европи. Након склапања Угарско-хрватске нагодбе, 1868. године, занатлије су организоване у трговачко-обртничке коморе и прошириле су подручје делат-

¹⁰⁰ (Радисављевић 2017, 74–75)

¹⁰¹ (Гавриловић 2006, 94, 142)

¹⁰² Податак уступљен љубазношћу колегинице Милене Врбашки, историчара уметности из Галерије Матице српске у Новом Саду.

¹⁰³ (Радисављевић 2017, 75)

¹⁰⁴ (Martinčić 1996, 103)

ности на територију Војводине.¹⁰⁵ Када се након двадесет година путовања вратио у Вуковар, Арсеновић је донео сасвим другачије креативно ликовно искуство и круг сарадника. Своја практична занатска знања преточио је у теоретско дело, које је у сарадњи с домаћим издавачима и графичарима у Новом Саду и у Загребу одштампао о свом трошку. То је дело: *Основне црте за установ Техно-поучног завода за виши степен образовања*.¹⁰⁶ Полазећи од анализе тренутне ситуације у занатској делатности, Арсеновић је у књизи представио сопствени програм за занатске школе. Књжицу је посветио „својој сабраћи: српским и хрватским занатлијама”, с намером да им пренесе лична искуства с „многогодишњег путовања по главним градовима и областима Немачке”, где је уочио „виши степен занатлијског изображенија, примеренија „данашњем духу времена”.¹⁰⁷ Извор Арсеновићевих модернизацијских идеја при оснивању програма за оснивање школе био је и његов боравак у Лајпцигу 1841. године.¹⁰⁸

Под паролом „човек се учи док је жив”,¹⁰⁹ на примеру заната које најбоље познаје, јасно је уочио ограничења рада, те је донео предлоге за обједињавање 4 различита заната „одевајуће струке”.¹¹⁰ У интересу „развитка народне индустрије” предложио је формирање Техно-научног завода и занатлијског музеја.¹¹¹ Несумњиво је примере „еснафске стеге”¹¹² у организацији занатског привређивања и образовања Арсеновић сусретао и у Србији.¹¹³ Од периода стицања независности занати су и даље представљали најконзервативнији елемент у привредној структури младе државе.¹¹⁴ Током читавог 19. века занатлије су упорно и енергично штитиле своја еснафска права на начин борбе против нових облика производње, спречавали долазак и рад сваком страном занатлији, чак и српским држављанима који су желели да се настане и да раде у Београду.¹¹⁵ Такви су односи делимично ублажени потписивањем Трговинског уговора између Србије и Аустроугарске 1881. године, који је регулисао положај и права аустроугарских мајстора у Србији и обрнуто.¹¹⁶ Област занатског образовања регулисана је доношењем Закона о занатским школама 1892. године и његовом постепеном применом у наредним деценијама.¹¹⁷ Предлог и уложени напори Николе Арсеновића на

¹⁰⁵ Исто 146–147.

¹⁰⁶ (Арсеновић 1868. Arsenović 1868)

¹⁰⁷ Исто.

¹⁰⁸ (Чалић 2014, 191)

¹⁰⁹ Арсеновић 1868.

¹¹⁰ Исто.

¹¹¹ Никола Арсеновић, *Предлог, Занатлијски завод и занатлијски музеј*, Београд, 1886, Архив ЕМ, И. бр. 96/1, Препис.

¹¹² Арсеновић 1868.

¹¹³ (Јордановић 2012, 63)

¹¹⁴ (Prošić – Dvornić 2006, 95)

¹¹⁵ Исто 97.

¹¹⁶ Исто 96.

¹¹⁷ Исто 99.

оснивању занатских школа¹¹⁸ и кровне струковне институције „Југословенског училишта за одевање” у Београду,¹¹⁹ с дефинисаним Програмом рада и управљањем „збора знаменитих људи свију европских Славена”, као начину решавања крупних друштвених проблема био је не само благ, него и авангардан за домаће средине. Ни јавност га није довољно разумела када акцентира један од циљева оваквог образовања: према „подизању обштеловенског укуса”, „не мање него „француског и енглеског ношава”.¹²⁰

Ликовно дело Николе Арсеновића у контексту теоријски постављеног плана и програма занатског образовања представља својеврсни уџбеник с упутствима за практично извођење кројева и величина одевних предмета, детаљно разрађено у делу колекције акварела, назване Техноматички Лехкомпендијум.¹²¹ Ова је колекција такође предвиђена за штампу у Албуму или Мапи у просветне сврхе: као научно средство у програму обуке Техно-научног завода. Такве намере препознала је Комисија Уметничког друштва за процену Арсеновићевог дела, као и нека занатска удружења и задруге,¹²² но, упркос њиховој формалној подршци, школе нису започеле с радом. На акварелу *Занатска школа (у Великом Бечкерекy)*,¹²³ представи ентеријера велике учионице у којој се појављује као предавач, Арсеновић је илустровао своју визију савремене едукације.¹²⁴ Приказане табле са азбуком и абецедом делови су изгубљене колекције Илустроване азбуке, сачињене од 18 акварела.

Управо је пропаст овога пројекта, још једног неоствареног животног циља, потакнула Арсеновића у намери да своју збирку прода.¹²⁵

Деценијама након Арсеновићевог предлога из 1868. године, у домаћим се срединама јављају први покушаји осавремењавања занатско-уметничке едукације. У Загребу је, на иницијативу Друштва умјетности, 1880. године основан Музеј за умјетност и обрт, а 1882. отворена је и Обртна школа, по узору на Аустријски музеј у Бечу.¹²⁶ Као оснивачи и предавачи појављују се, међу осталима, и Исидор Кршњави и Ђиро Трухелка, стручњаци из Арсеновићевог завичајног круга, који су били међу највећим критичарима његовог свеукупног дела. Намера да се „уметнички занати у Србији уздигну на европски ниво” у Србији је исказана тек 1895. године у оквирима вечерњег курса за занатлије, при Српској цртачкој и сликарској школи Кирила Кутлика у Београду.

¹¹⁸ (Гавриловић 2006, 84)

¹¹⁹ (Арсеновић 1868, 26, 30, 41, 51)

¹²⁰ Исто.

¹²¹ (Гавриловић 2006, 85)

¹²² Из Задра, Загреба, Ирига, Руме, Кикинде, Панчева, Вршца. У: Arsenović 1879.

¹²³ Ил. инв. бр. 774. Ивентарисано под овим називом, али се у појединим текстовима наводи и у верзији Занатска школа у Војводини. У: Радисављевић 2017, 152.

¹²⁴ Арсеновић 1868, 46. Своју је књигу поклањао, као што је и примерак који се чува у Библиотеци САНУ, где се у посвети „На славну редакцију” потписао као „Били”.

¹²⁵ (Чалић 2014, 192)

¹²⁶ (Modrić Blivajs 2008, 126)

Закључак

Живот и рад аутора једне од најзначајнијих колекција ликовних дела у Етнографском музеју у Београду од када је у власништву ове институције константно су тема етнолошких и других историјско-уметничких радова. Поводом обележавања 200 година од његовог рођења, поново се подсећамо на поједине сегменте дела Николе Арсенивића и његов музеолошки допринос развоју етнографије, примењене етнологије и визуелне антропологије. Ликовна дела Николе Арсенивића откривају аутора изоштреног сензибилитета за уметничке вредности одевних елемената које је израђивао за своје суграђане. Препознавао их је широм јужнословенских простора, страствено их бележио и намеравао их сачувати и представити средњоевропској и домаћој јавности. У финализацији послова око публикавања Албума народне ношње јужнословенских народа Никола Арсенивић имао је мрежу својих сарадника. Такође, поређењем раних и позних радова, евидентно је да је таква сарадња изостала у сегменту народне ношње из Србије. Иако до штампања албума није дошло, Арсенивић је усмерио своју стваралачку снагу у теоретски рад. И у овој области стваралаштва угледао се на узор и методе средњоевропског јавног школства, на којем је и сам едукован, и на основу тога написао програм за обуку домаћих занатлија. У основне предмете овакве едукације укључио је и музеологију и „рисовање”, а својим акварелима ношњи, кројева и орнамената наменио функцију наставних средстава. Тадашња млада Краљевина Србија препознала је његове намере, али није била спремна за усвајање које би изискивало велике друштвене промене, те је овом свестраном иноватору и уметнику могла понудити тек место учитеља цртања и откуп колекције његових ликовних дела.

У институцији којој су поверена на чување преко једног века проводи се стручна и систематска брига, од основне музеолошке обраде до утврђивања научног значаја ове колекције.

Он се потврђује бројним радовима све до савременог доба. Пред данашњим чуварима овог значајног дела остаје завршна фаза музејске заштите: документовање и дигитализација целокупног фонда Николе Арсенивића, као и указивање широј стручној јавности на потребу ширег сагледавања овога дела националне културе и уметности у европском контексту.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсеновић, Никола. 1868. *Основне црте за установ техно-поучног завода за виши степен образовања србско-хрвацких занатлија*. Нови Сад: Платонова штампарија.
- Arsenović, Nikola. 1868. *Osnovne crtice za ustanov tehno-naučnoga zavoda za viši stupanj obrazovanja srbsko-hrvatskih zanatlija*. Zagreb: štamparija Dragutina Albrechta.
- Арсеновић Никола. 1875. Етнографичка и техноматичка изложба у Београду. У *Плакат*. Панчево: Штампарија браће Јовановић.
- Arsenović, Nikola. 1879. *Njeka čast priznanica o radu Nikole Arsenovića, etnografa*. Vukovar: Tiskano kod A. Vagnera.
- Arsenovic, Nicola. 1883. Prachtausgabe. *U Arsenovics Sudslav. Orientalischer – Ornamenten Atlas und Technomatisches Lehrcompendium*. Budapest: Band I–IV, Band I–IV.
- Бижих Омчикус, Весна. 2018. *Страдање и опстрајање 1918–2018*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Бјеладиновић Јергић, Јасна. 2003. Српска традиционална одећа. У *Народна култура Срба у XIX и XX веку, Водич кроз сталну поставку*, Етнографски музеј у Београду, Београд.
- Бјеладиновић Јергић, Јасна. 2001. Етнографски музеј у Београду 1901–2001, *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901–2001*, Београд.
- Braica, Silvio. 2003. *Mapa hrvatskih narodnih nošnji Nikole Arsenovića*. Split: Etnografski muzej.
- Braica, Silvio. 2009. Nastanak likovnih mapa i putopisa, *Ethnologica-Dalmatica* br. 17, Etnografski muzej Split, Доступно на: <https://hrcaak.srce.hr/ethnologica-dalmatica> Приступљено 24. 03. 2021.
- Brljić, A. E. 1972. Vukovarac Nikola Arsenović „jugoslavenski etnograf i tehnolog”. *Vukovarske novine*, 1. мај 1972, Vukovar, 16–17.
- Влаховић, Митар, Босиљка Радовић. 1954. Ношње Србије у Етнографском музеју у Београду: Акварели Николе Арсеновића 1823–1885. Београд: *Уметничка мапа, Часопис Југославија*.
- Вујовић, Бранко. 1986. Уметност обновљене Србије 1791–1848. Београд: Просвета и Републички завод за заштиту споменика културе.
- Гавриловић, Др Љиљана. 1993. *Акварели Николе Арсеновића као извор за проучавање одевања у 19. веку*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
- Гавриловић Др Љиљана. 1996. Визуелни извори у етнолошким истраживањима, *Гласник Етнографског музеја* 60, Етнографски музеј, Београд 115–134.
- Гавриловић, Љиљана. 2004. *Балкански костими Николе Арсеновића*. Београд: Етнографски институт. Српска Академија наука и уметности. Посебна издања. Књига 52.

- Гавриловић Др Љиљана. 2006. *Југословенски етнограф Никола Арсенивић*. Београд: Етнографски институт. Српска Академија наука и уметности. Посебна издања. Књига 55. Доступно на: www.academia.edu. Приступљено 6. 12. 2021.
- Дробњаковић др. М. Боривоје (ур.) 1930. *Југословенска народна ношња*, Етнографски музеј у Београду, Посебна издања, св. 1, Београд.
- Drobnjaković В. М. 1949. *Jedna retka zbirka Etnografskog muzeja u Beogradu, Umetnost br.1, Zagreb.*
- Зец, Татјана. 2004. *Српске народне ношње из албума Николе Арсенивића*, Београд: Етнографски музеј.
- Zega, Nikola. 1923. *Zbirka Nikole Arsenovića, Narodna starina 5, Zagreb.*
- Ibrovac, Miodrag. 1939. *Teodor Valerio i Teofil Gotje, slikari naših narodnih tirova, Narodna starina 35, Zagreb.*
- Јовановић Б. Миодраг. 1998. *Историзам у уметности XIX века, Саопштења, Завод за заштиту споменика културе 20/21, Београд.*
- Јовановић Чешка, Тијана. 2015. *Србија у срцу Чеха, Владислав Тителбах*. Београд: Историјски музеј Србије.
- Јордановић, Бранислава, Маја Николова, Гордана, Павловић Лазаревић и Љиљана Станков. 2012. *Школство и просвета код Срба од 12. до 19. века. У Водич*. Београд: Педагошки музеј Београд.
- Кнежевић Сребрица, Митровић Светлана. 2001. *Болест и последњи аманет етнографског цртача Николе Арсенивића. У За здравље, зборник из историје народне медицине и здравствене културе, VII научни скуп Рајачке пивнице 2000, Зајечар.*
- Ковачек Божидар. 1991, *Ново дело Јована Пачића, Летпис Матице српске 488/3, Нови Сад, 362–366.*
- Којић, Синиша. 2016. *Ко је Никола Зега?* Банатско Ново Село.
- Краут, Вања. 1985. *Историја српске графике од XV до XX века*. Горњи Милановац: Дечје новине, Београд: Народни музеј.
- Лау, Срећко. 1875. *Ornamenti jugoslavenske domaće i umjetne obrtnosti, I–XX, Zagreb.*
- Лај, Феликс. 1885. *Културно-историјско-етнографски атлас Краљевине Србије*. Београд: Краљевско српско министарство народне привреде, Београд,
- Лазаревић, Радмила. 1976. *Изложбе Етнографског музеја 1901–1976. У Зборник радова уз изложбу Етнографски музеј у Београду 1901–1976, Галерија Српске академије наука и уметности, посебна издања књига 29, Београд, 35.*
- Марковић, Загорка. 1976. *Етнографски музеј у Београду. У Зборник радова уз изложбу Етнографски музеј у Београду 1901–1976, Галерија Српске академије наука и уметности, посебна издања књига 29, Београд, 15–18.*
- Martinčić dr Julijo (ur.) 1996. *Od turskog do suvremenog Osijeka*. Osijek: Zavod za znanstveni rad HAZU u Osijeku – Gradsko poglavarstvo Osijek – Školska knjiga d. d. Zagreb.
- Медаковић, Дејан. 1967. *Историзам у српској уметности XIX века*. Београд.

- Медић Вјера. 1999. Из Ликовне збирке, Ликовни извори за проучавање српске народне ношње у Далмацији, Лици, Банији и Кордуну, *Гласник Етнографског музеја* 63, Етнографски музеј, Београд 213–222.
- Менковић, Мирјана. 2009. *Скадарско џубе, Прича о једном предмету и три културе*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Менковић, Мирјана. 2013. *Грађанска ношња Срба у Призрену у XIX и првој половини XX века: музејске колекције као извор за истраживање културе одевања*. Београд: Етнографски музеј, Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – MNEMOSYNE.
- Modrić Blivajs Dunja. 2008. Isidor Kršnjavi – promicatelj hrvatskog školstva i kulture. U *Nacionalni pokret u Hrvatskoj u 19. stoljeću*, Treći hrvatski simpozij o nastavi povijesti, Zagreb 124–131.
- Orel, Boris. 1953. Slovenska ljudska noša v zbirki Nikole Arsenovića, *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901–1951*, Београд.
- Palavestra, Vljako. 1988. Naučna djelatnost u oblasti etnologije 1888–1945. godine. U *Spomenica stogodišnjice rada Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine 1888–1988*, Sarajevo.
- Пантелић, Никола. 1976. Истраживачки рад Етнографског музеја у Београду. У *Зборник радова уз изложбу Етнографски музеј у Београду 1901–1976*, Галерија Српске академије наука и уметности, посебна издања, књига 29, Београд.
- Прошић Дворнић, Мирјана. 1981. Женски грађански костим у Србији XIX века, *Зборник Музеја примењене уметности* 24–25, Београд.
- Prošić Dvornić, Mirjana. 2006. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Београд: Stubovi kulture.
- Радисављевић, Катарина. 2003. *Истраживање народних текстилних рукотворина код Срба крајем 19. и почетком 20. века*. Магистарска теза. Универзитет у Београду, Филозофски факултет у Београду.
- Радисављевић, Катарина. 2017. *Настајање народне уметности, Случај Покрета за истраживање народних текстилних рукотворина код Јужних Словена (1870–1914)*. Нови Сад – Београд: Музеј Војводине и Етнографски музеј у Београду.
- Раро, Vesna. 2012. *Kolorirane litografije, Ilustrativna nastavna pomagala u Hrvatskom školskom muzeju*. Zagreb: Hrvatski školski muzej. Доступно на: Issuu.com. Приступљено 6. 12. 2021.
- Schneider, Marijana. 1968. *Vedute XIX stoljeća u grafici*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske.
- Schneider, Marijana. 1971. *Narodne nošnje u slikarstvu i grafici XIX stoljeća*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske.
- Стојановић, Добрила. 1980. *Градска ношња у Србији током XIX и почетком XX века*. Београд: Музеј примењене уметности.
- Truhelka, Ćiro. 1942. *Uspomene jednog pionira, Memoari*. Zagreb. Доступно на: <https://archive.org/details/iroTruhelkaUspomeneJednogPioniraZagreb-1942/page/n155/mode/2up> Приступљено 19. 10. 2021.

- Пертић, Љиљана. 1984. *Етнографски музеј у Београду 1901–1984*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Указатељ Русској Етнографској изложби*, Москва 1867, В Универзитетској типографији, 72.
- Цветковић, Марина. 2006. Традиција као инспирација у делу Савке Суботић. *Зборник радова Музеја примењене уметности 2*, Музеј примењене уметности, Београд.
- Čalić Borivoj. 2002. U duhu vremena, Etnograf i tehnolog Nikola Arsenović, *Časopis Identitet* 56, Srpski demokratski forum, Zagreb.
- Чалић, Боривој. 2014. Никола Арсенивић. У *Трагови у трајању, Вуковар – Загреб*. Српско културно друштво „Просвјета” Загреб – Веће српске националне мањине града Вуковара.

Извори

- Архив Етнографског музеја, Фонд Николе Арсенивића, Преписи, Инв. бр. 96-116.
- Croatia, Church Books, 1516–1994. – Orthodox (Pravoslavna crkva) – Vera – Births (Rođeni) 1787–1822. Image 185. Доступно на:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-G99X-3H1S?i=184&wc=9R2Q-T3D%3A391644701%2C391694201%2C391694202&cc=2040054>
- Croatia, Church Books, 1516–1994. – Orthodox (Pravoslavna crkva) – Vukovar – Births (Rođeni) 1852–1860. Image 452. Доступно на:
<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-L99X-9ZX8?i=451&wc=9R23-YWY%3A391644701%2C391652301%2C391687201&cc=2040054>

Vjera Medić

COLLECTION OF WATERCOLORS BY NIKOLA ARSENOVIĆ – FROM MUSEUM PRACTICE

Summary

Nikola Arsenović (1821–1887), “ethnographer and technologist”, was a master tailor as well as the author of programs for improvement of this economic activity and its position within the education system in the period of the beginning of industrialization. In addition, he was a researcher who recorded the objects of his interest in the field: the folk costumes of the South Slavic peoples, artistic and technical features of making and decorating individual elements and the costume units. During his long journeys in mid-19th century, Arsenović created an extensive collection of artwork, of which 425 watercolors and drawings are preserved in the Ethnographic Museum in Belgrade. This important museum material is most often used in research and presentation of topics and con-

tents of collections of folk costumes in the Ethnographic Museum, as well as in other museums. In addition to the already-confirmed museological significance of this collection for the folk costumes of South Slavic peoples in the 19th century, modern research emphasizes their documentary value not only for ethnology and museology, but also for studying the history of crafts and economy, applied and folk art, educational institutions, museology, folklore etc.

This collection is in such frequent use in museum practice that there are challenges in terms of adequate processing, storage, protection, documentation and accessibility. Along with the constant implementation of basic museological methods, conditions are being created for new forms of modern conservation of museum specimens. Therefore the scientific interpretation of this work is justifiably supplemented from the standpoint of ethnographic museology.



Слика 1. Gyory Suhajdu, *Портрет Николе Арсеновића*, литографија, 1880–1883.

*Ивана Војт**, кустоскиња
Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара
Београд

УМЕТНОСТ ЗАПАДНЕ АФРИКЕ – ИЗЛОЖБА КОЈА ЈЕ ПРОМЕНИЛА ГРАД

Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара (МАУ) основан је 1977. године, под покровитељством Скупштине града Београда, с циљем да се сачува богата збирка афричких предмета коју је брачни пар Печар поконио Граду Београду, али и да се очува успостављено пријатељство између афричких народа и народа СФР Југославије. Овај брачни пар који је преко 20 година боравио у земљама Западне Африке своју брижљиво сакупљану збирку први пут је представио јавности у Етнографском музеју 1973. године изложбом „Уметност Западне Африке, збирка Веде и др Здравка Печара, поклон Београду”. У оквиру ове изложбе приказано је 430 предмета који су уговором о поклону даровани престоници Југославије која се обавезала да оснује Музеј афричке уметности. До отварања Музеја ови предмети су инвентарисани и чувани под окриљем Етнографског музеја, а на чело новоосноване културне институције постављена је дотадашња кустоскиња Етнографског музеја Јелена Арађеловић Лазић. Кроз овај текст представљена је изложба „Уметност Западне Африке”, њен историјат, садржај, њена рецепција у јавности, као и њен утицај на културни живот престонице.

Кључне речи: дародавци, збирка, колекционарство, колекција, Западна Африка, изложба, музеј, поклон, Београд, етнологија, уметност, Музеј афричке уметности, Етнографски музеј, Веда и др Здравко Печар, Јелена Арађеловић Лазић.

* i.vojt@mau.rs

Пут збирке Печар: од Африке до Београда

Прича о изложби „Уметност Западне Африке, збирка Веде и др Здравка Печара, поклон Београду” почиње сакупљачким заносом брачног пара који је, боравећи у Африци, успео да оформи колекцију афричких традиционалних предмета.

Веда и др Здравко Печар боравили су у Африци више од двадесет година. Др Здравко Печар је радећи као новинар извештавао о догађајима на Средњем истоку и у Африци, посебно с алжирског фронта. Написао је пет књига о Африци и докторирао је историју на теми алжирске револуције (Njegovanović Ristić 1989, 568). Дипломата постаје 1967. године, када бива постављен за амбасадора СФР Југославије у Малију, с акредитацијама у Обали Слоноваче и Горњој Волги¹. Своју дипломатску каријеру наставља 1973. године добивши место амбасадора са средиштем у Гани, а с акредитацијама у Либерiji и Обали Слоноваче (Радоњић 2017, 174). Веда Загорац Печар, економисткиња по образовању, револуционарка по природи, била је саветница за културу југословенске амбасаде у Тунису у време ослободилачке борбе алжирског народа. Поред тога, била је помоћница и заменица министара више привредних ресора југословенске владе и директорка издавачко-публицистичког завода „Југославија” (Njegovanović Ristić 1989, 568). Иницирала је колекционирање афричких предмета 1955. године, када је Здравко Печар почео да посећује земље јужно од Сахаре. Пре него што ће отићи на једно од својих бројних путовања у дубину афричког континента, Веда му је дала примедбу да не доноси мале и безвредне сувенире, као што то ради већина, већ да би требало да донесе крупне и вредне култне, фетишерске и друге предмете (Veda i dr Zdravko Pečar 1973, 4). Прве предмете за колекцију Печар је донео из Конакрија, Гвинеје, 1960. године, где је, „из револуционарног заноса обрачунавања с колонијализмом и том систему оданим старешинама села, успео да са ломача побуњеника спаси три предмета изузетне лепоте: маску Нимбу, бубањ там-там и једну велику маску”. Та три предмета, донета у Југославију уз административне тешкоће на аеродрому, али напослетку ипак с дозволом гвинејских власти, чине основу збирке афричких предмета која ће се од тог тренутка интензивно увећавати (Veda i dr Zdravko Pečar 1973, 4–5).

„Живели смо у Африци и почели да купујемо предмете с подсвесном идејом да треба правити збирку”, објашњава Веда Печар у разговору за недељник „Илустрована политика”. „Никада нисмо мислили да је задржимо за себе, али нисмо ни претпостављали да ће толико нарасти. Али, пасија ухвати човека... Све што смо могли уштедети, трошили смо на збирку. Уместо хаљина, намештаја, накита, куповали смо скулптуре, маске, посуде. Приликом куповине нисмо тражили неке лажне антиквитете, који такође и

¹ Данашња Република Буркина Фасо.

не постоје у тој клими која све уништи после неколико деценија. Већина наших предмета, изузев оних од бронзе, који су старији, направљени су у току протекле две деценије.² Приликом куповине руководили смо се само лепотом и чињеницом да су били употребљивани.”³

Улазак ове збирке у „музејске кругове” наговештава писмо које је 1965. године музеолошкиња Зденка Мунк, тада директорка Музеја за уметност и обрт у Загребу, упутила Здравку и Веди Печар, препоручивши им сарадњу с етнолошкињом Александром Сањом Лазаревић, вишом кустоскињом Етнографског музеја у Загребу и руковоткињом збирке ваневропске уметности. Сања Лазаревић је у то време припремала изложбу⁴ за коју би јој, по мишљењу Зденке Мунк, било корисно да погледа „колосални материјал који је био јединствен у Југославији”, а који је она, као лична пријатељица Печаревих, познавала и, како сама каже, „пропагирала на свим местима”.⁵ Брачни пар Печар је тада ступио у контакт с кустоскињом Лазаревић, с којом је наставио да сарађује у оквиру идеје да њихова збирка буде поклоњена и трајно изложена јавности.⁶ С директором Музејске збирке у Ровињу⁷ Антоном Нином Паулетихем⁸, председником општине Ровињ Мариом Хрељом и

² Пошто је интервју дат 1973. године, у питању су педесете и шездесете године прошлог века.

³ М. Јосимовић, Фетиши племена Дого, *Илустрована политика*, 24. 4. 1973. Београд. Херметика МАУ.

⁴ Изложба „Конго из Лерманових дана” отворена је 21. априла 1965. године (Податак добијен у преписци имејлом с Александром Влатковић, вишом кустоскињом документаристкињом Етнографског музеја у Загребу, 28. 7. 2021. године). Будући да је Зденка Мунк писмо Печаревима упутила 5. фебруара 1965, као и да у њему помиње збирку афричких предмета Драгутина Лермана, претпоставка је да су Печареви контактирани у припремама за ову изложбу. Треба напоменути да је Сања Лазаревић исте године била кокустоскиња изложбе „Црначка умјетност”, која је садржала предмете Западне Африке позајмљене од амбасада Република Сенегал, Мали, Гвинеја и из Француског института Црне Африке у Дакру, дакле без предмета из збирке Печар. Ова изложба отворена је 4. новембра 1965. године. Види у:

Jelka Radauš-Ribarić i Sanja Lazarević, *Crnačka umjetnost (Zagreb: Etnografski muzej Zagreb i Institut za proučavanje Afrike Zagreb, 1965)*.

⁵ Zdenka Munk, pismo Vedi i Zdravku Pečaru, 5. 2. 1965, Zagreb. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁶ Брачни пар Печар одлучио је да збирку поклони у два музеја с истим условом: да трајно буде изложена јавности. Део збирке који се односио на ловачке трофеје, оружје и друге предмете из лова одлучили су да поклоне Музеју Међимурја у Чаковцу, родном месту Здравка Печара. Други део збирке требало је да трајно буде постављен у Ровињу, где је брачни пар Печар имао кућу у којој је волео да борави.

⁷ Музеј у Ровињу основан је 1953. године као Градски музеј – музејска збирка. Године 1961. ова институција први пут мења име у Музејска збирка Ровињ, да би 1973. године име поново било промењено у Завичајни музеј Ровињ – *Museo Civico di Rovigno*. Данас ова установа културе носи назив Музеј града Ровиња – *Rovigno – Museo della Città di Rovinj-Rovigno*, који је добила 2018. године. (Из преписке имејлом с Тајаном Ујчић, директорком Музеја у Ровињу, 9. 8. 2021.

⁸ Антонио Нино Паулетих био је директор Музеја у Ровињу од 1962. до 1986. године. Види у: Milan Radošević, Antonio Pauletich (2. srpnja 1930. – 17. ožujka 2018.) In *Memoriam, u Histria: godišnjak Istarskog povijesnog društva* 8 (Pula: Istarsko povijesno društvo, 2018), 368–369, доступно на: <https://hrcak.srce.hr/227487> (приступљено 9. 8. 2021).

Скупштином општине Ровињ договорено је да збирка Печар буде смештена у три просторије које ће Општина дати на коришћење Музеју у Ровињу.⁹ Због своје афричке провинијенције и етнолошке генезе њеног инвентара, збирка би, по договору, ушла у састав Одељења ваневропских култура Етнографског музеја у Загребу.¹⁰ Сања Лазаревић, која би, по плану, руководила збирком по њеном смештају у ровињски музеј, провела је петнаест дана у Бамаку, у Малију (16–30. августа 1971. године) у гостима код Печаревих, упознајући се с предметима и њиховим изворним окружењем.¹¹ Веда Печар је, затим, у Ровињ упутила око хиљаду¹² афричких предмета смештених у шездесет шест сандука организованих у један велики контејнер,¹³ за које је потврђено да су у добром стању стигли средином августа 1971. године, као и да су привремено смештени у приземље музеја. Након стручне обраде збирке и техничко-визуелне припреме изложбених простора, отварање сталне изложбе планирано је на пролеће 1972. године. Једна целина сталне поставке била би смештена у музејску зграду, где би се налазили предмети прве категорије, док би друга, амбијентална целина, била приказана у кући Веде и др Здравка Печара, која се граничи с музејском зградом, а у којој би били изложени предмети за које се у валоризацији утврди да припадају другој категорији.¹⁴

Док су дародавци чекали да се обезбеде средства и задовоље сви услови за прво представљање збирке Печар јавности, у Музеју у Ровињу пред-

⁹ Веда Печар, *Разговор Веде Загорац и Здравка Печара на десетогодишњицу Музеја афричке уметности* (1987), 19MT001, аудио запис, 11'–11' 20", Београд. Медијатека МАУ.

¹⁰ Aleksandra Sanja Lazarević, *Izveštaj o radu u muzejskoj zbirci u Rovinju*, 16. 8. – 30. 8. 1971, 21. 9. 1971, Zagreb, prilog pismu Vedi Pečar 28. 9. 1971, Zagreb, Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

¹¹ Ibid.

¹² Према извештају о раду у музејској збирци у Ровињу, који је Александра Сања Лазаревић саставила, стоји да је у Ровињ стигло „готово 1000 комада вриједних докумената материјалне културе племена Западне Африке”. Веда је у писму Јованки Броз, позивајући је на отварање изложбе у Етнографском музеју у Београду, писала како општина Ровињ није била у могућности да збирку која има око 500 предмета прими (Veda Pečar, pismo Jovanki Broz 27. 3. 1973. Beograd, Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU). Здравко Печар је касније тврдио да је у Етнографском музеју било преко 800 предмета, док је Веда Печар изјавила да је на изложби у Етнографском музеју приказана „само половина (предмета) за прво виђење”. (З. Печар и В. Печар, *Разговор Веде Загорац и Здравка Печара на десетогодишњицу Музеја афричке уметности* (1987), 19MT001, аудио-запис, 20' 43' и 36' 57", Београд. Медијатека МАУ). Различити подаци о броју предмета пристиглих из Африке говоре о томе да су дародавци из Африке допремили предмете који, напослетку, нису ушли на списак предмета поклоњених граду Београду (430 предмета), већ су остали у власништву брачног пара Печар.

¹³ Веда Печар, *Разговор Веде Загорац и Здравка Печара на десетогодишњицу Музеја афричке уметности* (1987), 19MT001, аудио-запис, 10' 44' – 10' 54", Београд. Медијатека МАУ.

¹⁴ Aleksandra Sanja Lazarević, *Izveštaj o radu u muzejskoj zbirci u Rovinju*, 16. 8. – 30. 8. 1971, 21. 9. 1971, Zagreb, prilog pismu Vedi Pečar 28. 9. 1971, Zagreb, Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

мети су лежали у сандуцима онако како их је Веда запаковала у Бамаку. Она је касније љутито причала како су неотворени сандуци премештени на таван који је био крајње неуслован и тако су стајали две године, након чега је управа Музеја на упорно инсистирање дародаваца рекла да они не намеравају тај материјал уопште да употребе. Као разлог за одустајање од договорене сарадње Веда је наводила економске тешкоће општине Ровињ.¹⁵ Деценију касније живописно је описивала преузимање збирке:

„Здравко и ја смо се онда једног дана сели и договорили да се то мора узети од (њих), да ће то тамо пропасти, то није отворено, то су можда црви унишили, ми морамо видети шта је с тим и морамо наћи неког другог да му то (поклонимо) и онда смо решили да је најбоље да то буде у другом граду који смо волели, а то је био Београд и да га поклонимо граду Београду. Град Београд је примио поклон без речи, једне сумње, они су рекли, ако ви кажете да је то добро и то дајете, онда ми то примамо и учинићемо све да то буде. Највеће разумевање показали су Жика Ковачевић, Бранко Пешић и Миљенко Зрелец, они су стварно са пуно интереса и са пуно добре воље прихватили ту понуду. И тако сам ја седамдесет и не знам (тачно које), исправићу годину¹⁶, у јануару, села на воз и отишла у Ровињ. Отишла сам директору музеја и питала сам: „Дакле, дефинитивно нећете?“, „Дефинитивно нећемо.“, „Могу да узмем?“, „Можете да узмете“. Назовем Здравка, кажем, јави ми када може се послати камион из Београда да то преузме, Здравко ми то за кратко време јави и ја јавим то у музеју, они кажу „Нама је то свеједно, то вам је ту горе отворено, извол’те то узети“. И ја питам, „Добро, а пошто је то на трећем спрату, на тавану, ја бих требала носаче“. „Да“, каже мени Паулетих, „Идите по носаче, не могу се ја тиме бавити“. Па рекох, „Где се они налазе?“, каже: „Свако јутро по крчмама, по конобама ујутру у шест сати пију, а ви идите“. И ја лепо се, ујутру када је био најављен камион, дигнем и обиђем ове конобе, нађем носача Миру, који је био један симпатични снажни млади човек и он скупи своју (дружину), ја их питам шта хоће да једу, шта хоће да пију, то маренду да им направим, и погодим се колико ће тражити и до ког времена то мора да буде готово јер ће доћи камион. Пошто је био јануар, изненада, кад су почели сандуци да се спуштају доле, почела је да пада киша. На срећу, дошао је камион, тако да су наши сандуци са стварима афричким врло кратко били изложени киши, па им то није могло шкодити. Међутим, то је она чувена тужна слика које се, нажалост, сећа једино зидарски грађевински подузетник Крле Крстић, који је мене видио тамо кад стојим код сандука на киши: крупна киша цури, ја киснем, а мени низ образ се лију крупне сузе, ја плачем и не знам да ли плачем што се растајем са

¹⁵ Veda Pečar, pismo Jovanki Broz 27. 3. 1973. Beograd, Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

¹⁶ Будући да је у конзерваторским картонима предмета назначено да су донети у Етнографски музеј у Београду у *првом тромесечју 1973. године*, закључак је да је Веда овде мислила на 1973. годину.

Ровињом, што се растајем са тим што је то тако једна велика одушевљена акција и љубав пропала. То је та сцена које се само још он сећа поред мене, то је сцена незаборавна када су се ствари утовариле и када је камион кренуо за Београд, а мени је лакнуло јер сам мислила сада ћемо имати неку другу (прилику). Нећемо попустити.”¹⁷

Припреме у току

У Етнографском музеју у Београду Здравко и Веда Печар упознали су вишу кустоскињу Јелену Аранђеловић Лазић, која је на месту кустоса била запослена од 1954. године (Зечевић (ур.) 1976, 41), а упоредо с изучавањем националне етнологије показивала је интересовање и за друге, пре свега, ваневропске културе. Већ 1963. године превела је с енглеског језика књигу „Примитивна уметност” Леонарда Адама, што представља увод у проучавање других култура и цивилизација (Његовановић Ристић 2001, 213–214). У Етнографском музеју она је била задужена за примање афричких предмета и даље руковођење збирком Печар. Како се Здравко Печар живо сећа, Јелена Аранђеловић Лазић одредила је неке млађе сараднике да отварају припеле сандуке, али пошто се он најавио да лично присуствује отварању првог сандука, она је из пристојности према њему, као бившем амбасардору, такође дошла. „Када је видела прву ствар како је изашла из сандука, Јелена је остала задивљена, и до краја сандука она се није померила од тог сандука ни више у други део свог живота од афричке уметности уопште. Њу је једноставно, како каже Печар, Африка зачарала и „затравила” на свој начин”.¹⁸

„А како је, заправо, кренула сарадња Печаревих и Јелене Аранђеловић Лазић?” – сећа се Нарциса Кнежевић Шијан, прва кустоскиња, касније и дугогодишња директорка Музеја афричке уметности. „Јелена Аранђеловић Лазић је тада, седамдесетих година, била кустос, заправо шеф кустоса у Етнографском музеју који је увек имао веома, да кажем, озбиљне стручњаке: и конзерваторе, и етнологе, и историчаре уметности, а пре свега етнологе, што је била госпођа Лазић. И она је, као истакнути шеф кустоса, дошла у контакт са Печаревима, они су се њој обратили, (...) и она је сјајно одмах реаговала на овај материјал и одмах је дошло до тог неког препознавања између колекционара и кустоса. Тај процес њиховог упознавања је трајао

¹⁷ Веда Печар, *Разговор Веде Загорац и Здравка Печара на десетогодишњицу Музеја афричке уметности* (1987), 19MT001, аудио-запис, 15’ 25” – 19’ 11”, Београд. Медијатека МАУ. Транскрипција: Ивана Војт, 27. 7. 2021.

¹⁸ Веда Печар, *Разговор Веде Загорац и Здравка Печара на десетогодишњицу Музеја афричке уметности* (1987), 19MT001, аудио-запис, 21’ 05” – 21’ 55”, Београд. Медијатека МАУ. Транскрипција: Емилија Епштајн, 24. 8. 2018.

врло, врло кратко и она је већ уронила у материјал. (...) Она је често описивала како је то изгледало када су предмети у великим контејнерима преокеанским дошли у Београд, да је то била огромна гомила неиндентификованих предмета који су сви сличне боје и сви су од дрвета. Значи, у тој шуми предмета, морала је да се снађе једна особа, али особа озбиљног габарита, која је била зрела у сваком погледу и која је заиста на основу мале литературе учинила невероватан напор да се ти предмети индентификују, лоцирају географски и да се та етничка припадност, што је веома важно за етнографски материјал, установи”.¹⁹

Да би могли реализовати своју замисао о поклону Београду, Здравко и Веда Печар морали су да покуцају на многа врата. Већ је било речи у Вединој изјави да су Жика Ковачевић, Бранко Пешић и Миљенко Зрелец, високи градски функционери, прихватили поклон. Међутим, требало је, како сведочи Здравко Печар, отићи и код Душана Матића²⁰ и Пеђе Милосављевића²¹, који су били барди београдске културе и без чије сагласности ништа није могло да крене. Тек када их је Здравко Печар одвео да виде предмете који су били смештени у подруму музеја, они су одушевљено дали своју велику подршку да се оснује Музеј афричке уметности.²²

Веома брзо Јелена Аранђеловић Лазивић предложила је да се организује привремена изложба која би представила ове предмете широј јавности. Циљ изложбе био би тај да „челници и културни људи Града Београда имају прилике да виде шта је то дошло из Африке”.²³ Дакле, требало је одобривољити високе функционере градске управе да дају средства за изградњу новог музеја, а културне раднике да потврде вредност збирке за јавни живот престонице. Идеја да се предмети из збирке Печар само привремено сместе у Етнографски музеј, а да се заправо ради на оснивању новог Музеја афричке уметности у којем ће предмети бити трајно изложени и доступни јавности, била је формулисана од самог почетка.²⁴ У прилог томе говори и чињеница

¹⁹ Нарциса Кнежевић Шијан, *Усмена историја – документовање сталне поставке МАУ*, видео-запис, 7° 04” – 10° 20”, 6. 07. 2021, Београд. Медијатека МАУ.

²⁰ Душан Матић (1898–1980), песник надреалиста. Види у: Deretić, Jovan. 1987. *Istorija srpske književnosti*. Beograd: BIGZ, 135–136.

²¹ Предраг Пеђа Милосављевић (1908–1987), сликар интимизма, поетског реализма и умереног експресионизма. Види у: Protić, V. Miodrag. 1978. *Katalog za retrospektivnu izložbu 1928–1978*, Predrag Peđa Milosavljević. Beograd: Muzej savremene umetnosti.

²² Здравко Печар, *Разговор Веде Загорац и Здравка Печара на десетогодишњицу Музеја афричке уметности* (1987), 19MT001, аудио-запис, 19° 41’ – 21° 02”, Београд. Медијатека МАУ.

²³ *Ibid.* 21° 55’ – 22° 18”.

²⁴ Два дана уочи отварања изложбе *Илустрована политика* пише: „Печареви су (збирку) поклонили граду у коме су проживели већину послератних година уз само један услов – да збирка буде сачувана као целина и да буде приказивана”. Види у: М. Јосимовић, Фетиши племена Дого, *Илустрована политика*, 24. 6. 1973. Хемеротека МАУ. Такође, у разговору за часопис *Венац*, др Здравко Печар каже „(...) предао сам (збирку) Етнографском музеју са напоменом да јој дају третман који заслужује”. Види у: Надежда Михајловић, Докторирао на

да су предмети из збирке Печар по доласку у Етнографски музеј добили привремене инвентарне бројеве који никада нису ушли у главни инвентар. Изложба „Уметност Западне Африке, збирка Веде и др Здравка Печара, поклон Београду” била је важно средство да се до коначног циља дође.

По доласку збирке Печар у Етнографски музеј установљено је да је доста дрвених предмета црвоточно, испуцало, поломљено, делови текстила захваћени су мољцима и нечистоћама, а метални предмети местимично прекривени зеленом патином. Такође, утврђено је да предмети раније нису били конзервирани и да је над појединим предметима сопственик сâм вршио поправке. Одлука кустоса и конзерватора била је да предмети морају да се заштите, како би били спремни за излагање. Одељење за заштиту предмета подвргло је материјал конзерваторском и рестаураторском третману. Према конзерваторским картонима,²⁵ за већину дрвених предмета урађена је дезинфекција угљен-дисулфидом, премазани су петопостотним раствором пентахлорфенол-бензола, поломљени делови лепљени су лепком *Мултикол П*, затим искувани у парафину и премазани мешавином воска и терпентина, док су оштећења рестаурирана смешом дрвене пиљевине и поменутог лепка, затим механички обрађена и обојена одговарајућом бојом. Тканине које су биле у добром стању су испеглане, постављене на подлогу од ланеног платна беле боје и невидљивим бодом причвршћене за подлогу. Предмети од метала су очишћени електролитичким путем и импрегнирани искувавањем у парафину.

Како се наводи у конзерваторским картонима, предмети су у Етнографски музеј донети у првом тромесечју 1973. године.²⁶ Већ 27. марта 1973. године Веда шаље писмо Јованки Броз, где је позива на отварање изложбе афричке уметности у Етнографском музеју, која је према радном програму планирана за 26. април.²⁷ Припреме су се, дакле, одвијале у веома кратком временском року. Одлучено је да ће Јелена Аранђеловић Лазић радити концепцију и стручну поставку изложбе, док ће ликовну реализацију поставке радити Радмила Лазаревић, академска сликарка. Здравко и Веда Печар су у то време били у Београду и активно су учествовали у припремама за изложбу, од тога кога ће све позвати на отварање (што доказује писмо Јованки Броз), до коначног изгледа поставке: „(...) музејски стручњак за поставке, сликарка академска Радмила, поставила је тако лоше изложбу, да смо ми морали интервенисати и тражити у помоћ Мићу Поповића, сликара, да укаже шта је погрешно тамо направљено и он је са неколико замаха успео да реши да

својој – авантури!, *Омладинска ревија Венац*, мај 1973. године, број 14, НИП *Дечје новине*, Горњи Милановац. Хемеротека МАУ.

²⁵ Збирка, В. З. Печар, Картон евиденције конзерваторских захвата, 1-430. Документација МАУ.

²⁶ Ibid.

²⁷ Веда Пећар, писмо Јованки Броз, 27. 3. 1973, Београд, Лиџни фонд Веда Загорач и Здравко Пећар, Документација МАУ.

су ипак на малом простору ове ствари дошле до изражаја, у Етнографском музеју, у доњој Сали, и то само половина за прво виђење”.²⁸

У ужурбаној припреми био је и каталог за који су приложена четири текста. Живорад Ковачевић, потпредседник Скупштине града Београда,²⁹ у уводном тексту указао је на значај који ће збирка Печар имати у симболичном обележавању трајне и дубоке везе Града Београда с народима Африке, која је установљена кроз Покрет несврстаних. Веда и др Здравко Печар писали су о својом колекционарском заносу, о начину на који су у Африци прибавили и потом допремили предмете у Југославију. Пеђа Милосављевић је у свом тексту приказао однос европских истраживача и уметника према древном афричком стваралаштву, напомињући да то познанство кратко траје. Каталог је закључила Јелена Аранђеловић Лазивић текстом у којем даје приказ основних појмова из афричке религије, као и карактеристика етничких заједница чији су предмети приказани на изложби.

Предмете су за каталог фотографисали Миле Ђорђевић, у боји, и Мирослав Дедић, у црно-белој техници. Тома Богдановић³⁰ био је задужен за графички дизајн каталога, а могуће и плаката и позивница.³¹ За главни мотив одабран је керамички ћуп с антропоморфним мотивом с којим се поигравало на три штампана материјала. Плакат који је требало да привуче пажњу шире јавности дат је у јарким црвено-наранџастим и љубичастим бојама, док је ћуп приказан тек у обрисима. Позивница за отварање изложбе креирана је на преклоп, тако да је на првој страни приказан ћуп у браон тоновима без видљивих детаља, а приликом отварања те стране открива се текст позива. На насловници каталога који је доспевао у руке посетицима изложбе ћуп доминира у пуној боји и снази. Мењајући видљивост детаља на предмету, визуелни материјали су у фокус стављали необичан афрички предмет који је посетилац требало да открије прелажењем одређеног пута: од радозна-

²⁸ Веда Печар, *Разговор Веде Загорац и Здравка Печара на десетогодишњицу Музеја афричке уметности* (1987), 19МТ001, аудио-запис, 36’ 27’’ – 37’ 00’’, Београд. Медијатека МАУ.

²⁹ Живорад Ковачевић постао је градоначелник Београда 1974. године и на тој позицији се задржао до 1982. године. Доступно на: <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/125/drustvo/863516/preminuo-zivorad-kovacevic-.html> (приступљено 4. 8. 2021).

³⁰ Томислав Тома Богдановић (1937–1912), био је графички дизајнер који се, поред осталог, специјализовао и за опремање књига. Занимљив је податак да је 1973. године радио дизајн за издање *Мића Поповић: цртежи*, аутора Лазара Трифуновића, у издању Галерије *Графички колектив* и за коју је добио прву награду Сајма књига. Доступно на: http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_eventlist&Itemid=357&func=details&did=975 (приступљено 4. 08. 2021).

³¹ У документацији Етнографског музеја и Музеја афричке уметности није пронађен податак о аутору плаката и позивница за изложбу. С обзиром на то да је Тома Богдановић био аутор каталога, претпоставља се да је он радио и плакат и позивнице за отварање. Више о плакату изложбе види у: Ивана Војт, *Шта нам плакат каже, листање музејске архиве плаката, у Нутра кор ндзиди, Човек не може опстати сам, (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збире Веде и др Здравка Печара*, ур. Ана Сладојевић и Емилија Епштајн (Београд: Музеј афричке уметности, 2017), 64–66.

лости (плакат), преко доласка на отварање/изложбу (позивница), до читања каталога (насловна страна).

Пошто се радило о иностраној уметности коју Граду Београду поклања дипломата Здравко Печар са својом супругом Ведом, за каталог је припреман резиме који је преведен на француски и енглески језик. Резиме је на француски превео Новак Стругар, а на енглески Кордија Кведер. Каталог од 80 страница је 1973. године штампао Бигз у 2.000 примерака, за Етнографски музеј у Београду, као издавача.

За излагање је припремљено 430 предмета из Западне Африке – Малија, Сенегала, Гвинеје, Горње Волте, Гане, Дахомеја³² и Камеруна (Arandelović Lazić 1973, 16). Два дана уочи отварања у *Илустрованој политици* објављен је чланак у којем је дата најавна онога што посетиоци могу очекивати: „На изложби у Етнографском музеју, између осталих предмета, биће изложени и велики стубови из племена Догон. Некада су они држали надстрешницу испод које је сваког поподнева заседао савет старца. Затим, ту је седам великих ћупова који служе као – сефови. У збирци има брава, чункова за разбој, посуда, корпи... У једном углу изложбене просторије налази се кухиња, односно предмети који се и данас употребљавају приликом припремања хране. А у другом, оркестар – разни музички инструменти. Ту су там-там бубањ за преношење „телеграфских“ порука, тканине јарких боја, посебна збирка малих предмета од бронзе – од тегова за мерење злата до скулптура”.³³

Узбудљив живот једне изложбе

Изложба „Уметност Западне Африке, збирка Веде и др Здравка Печара, поклон Београду” отворена је 26. априла 1973. године у 19 часова у приземљу Етнографског музеја. Позив на отварање упућен је званицама од стране Скупштине града Београда и Етнографског музеја, као организаторима изложбе. Није познато ко је отворио изложбу, као ни ко је све од званичника и културних радника дошао на овај догађај.

Изложени предмети припадају културама народа Западне Африке: Бамбара, Догон, Марка, Малинке, Моси, Бобо, Киси, Бага, Дан, Гере, Сенуфо, Бауле и Ашанти (Arandelović Lazić 1973, 16). Највећим делом су биле приказане маске, статуе предака, односно обредни и култни предмети, као и предмети свакодневне употребе, попут делова покућства, музичких инструмената, веома интересантних ћупова, затим врата амбара, браве и др.³⁴

³² Данашња Република Бенин.

³³ М. Јосимовић, Фетиши племена Дого, *Илустрована политика*, 24. 4. 1973, Београд. Хемеротека МАУ.

³⁴ Nepoznati autor (pretpostavka autora da je u pitanju J. A. Lazić). Bez naslova. Dokumentacija MAU.

Према фотографијама,³⁵ рекло би се да је изложба била постављена у два просторијама: предворју и сали. У предворју су били постављени антропоморфни стубови с већница старца народа Догон да пожеле добродошлицу у ову, за то време, необичну изложбу. Ту се налазила и политичка мапа Африке на којој су тачкама означена подручја с којих долазе приказани артефакти. У сали су предмети били смештени на беле кубусе, изложени у зидне витрине или окачени на зидове и параване окречене у бело. Простор је грађен динамиком кубуса и паравана, а црно-бели, или тачније браон-бели тон изложбе дискретно је разбијан разнобојним тканинама. Паравани су преграђивали простор сале, а предмети су на њих постављани и с једне, и с друге стране. Поставка је грађена да остави добар визуелни утисак, али се водило рачуна и о групацији предмета према етничкој заједници којој припадају, као и према врсти предмета. Овај принцип се нарочито види у организацији седам зидних витрина, од којих су у три веће појединачно груписани предмети народа Бамбара, Догон и Сенуфо, а у мањим су организовани инструменти, предмети од бронзе, као и предмети народа Бауле и Ашанти.

„Ја сам заправо саме предмете видела на поставци 1974. године у Етнографском музеју” – свој утисак о изложби преноси Нарциса Кнежевић Шијан. „Предмети једнако интригантни и за нашу културну јавност невиђени и недоживљени, па и за мене, тада као студенткињу друге године историје уметности. Међутим, поставка је била веома другачија него ова на којој се налазимо тренутно и која је тада осмишљена, 1977. од стране архитектата Савете и Слободана Машића. У Етнографском музеју то су били бели постаменти, уобичајене висине: метар, метар и двадесет, правоугаоног пресека. (...) Делимично је ту било и природно светло, јер је та сала у којој је било изложено имала и природно светло. Најимпресивнији ми је тада био сусрет са ћуповима и са догонским вратима и бравама. То ми је некако остало упечатљиво.”³⁶

Три дана након отварања изложбе Печареви су отпутовали у Гану, где је Здравко добио место амбасадора СФР Југославије и мандат од четири године.³⁷ Пре него што су отишли, Здравко је гостовао у телевизијској емисији *Тамо где деца не плачу...*, коју је реализовала Телевизија Београд, редакција *Научног студија*. Како стоји у најави, „повод за ову емисију било је отварање јединствене изложбе уметничких дела непознатих народних уметника

³⁵ 25 црно-белих фотографија „Уметност Западне Африке”, формат 9x13,8 цм, рол-филм 6x6, 1973. година, аутор Светлана Ускоковић. Фото-архива Етнографског музеја у Београду; 22 црно-беле фотографије, албум Музеј у Чаковцу и изложба у Етнографском музеју, формат 18x13 цм, фасцикла 18, 1973, непознат аутор. Фото-архива МАУ.

³⁶ Нарциса Кнежевић Шијан, видео-материјал, *Усмена историја – документовање сталне поставке МАУ*, 04’ 18” – 05’ 44”, 6. 7. 2021, Београд. Медијатека МАУ. Нарциса Кнежевић Шијан снимана је на Сталној поставци Музеја афричке уметности.

³⁷ Веда Печар, *Разговор Веде Загорац и Здравка Печара на десетогодишњицу Музеја афричке уметности* (1987), 19МТ001, аудио-запис, 35’ 51” – 35’ 58”, Београд. Медијатека МАУ.

Западне Африке – поклон др Здравка и Веде Печар – Граду Београду, а саговорник је замољен да својим виђењем тих крајева исприча какав је народни уметник тог краја, какав је као човек, какав у односу са другима, какви су његови етички принципи, итд³⁸. Разговор с др Здравком Печаром водио је уредник Драган Јевтић, док је редитељ емисије био Божидар Матковић.³⁸ Иако је емисија снимљена у априлу, емитована је 11. септембра у 18.30 часова, кад су Печареви већ отпутовали из Југославије. Јелена Аранђеловић Лазић им је пренела утиске о емисији: „Сви смо одушевљени, а нарочито ја. Мислим да је изванредно не само оно што је друг Здравко говорио, већ и начин на који је све то испричао... Музика, предмети, непосредно и топло испричан текст, све је веома узбудљиво”.³⁹

Изложба је привукла доста медијске пажње. Радио Београд, програм 202, угостио је Јелену Аранђеловић Лазић у емисији *Панорама културе*, у суботу, 13. октобра у 18 часова, поводом изложбе у Етнографском музеју.⁴⁰ Штампани медији су интересовање показали још пре отварања, када је *Експрес недељна ревија* објавила да ће бити отворена „једна необична изложба... коју је Печар поконио граду Београду”.⁴¹ У *Илустрованој политици* је, два дана пред отварање изложбе, објављен опширан разговор с донаторима, који почиње речима: „Захваљујући пасији брачног пара Веде Загорац и др Здравка Печара, Београд је добио прву збирку дела афричке уметности”.⁴²

Омладинска ревија Венац на насловну страну мајског броја ставила је фотографију Здравка Печара како седи у свом стану и у рукама држи једну мању антропоморфну афричку скулптуру. Унутар корица овог часописа на две и по странице публикован је разговор с Печаром о његовој колекционарској активности.⁴³ У мају, дневни лист *Политика* је, поводом изложбе „Уметност Западне Африке”, објавио чланак који се састојао из одабраних делова текстова Пеђе Милосављевића, као и Веде и др Здравка Печара, који су већ објављени у каталогу изложбе.⁴⁴ Током трајања изложбе, штампани медији су о небичном поклону који је Београд примио писали и у ширим контекстима. Тако је часопис *Нин* у тексту посвећеном колекционарима на тлу Југославије поменуо да је „Београд недавно, захваљујући пасији брач-

³⁸ Најава емисије, *Политика*, 11. 9. 1973. Хемеротека МАУ.

³⁹ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 14. 10. 1973., Beograd. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Изложба – поклон Београду, *Експрес недељна ревија*, 22. 4. 1973. године, Београд. Хемеротека Етнографског музеја у Београду.

⁴² М. Јосимовић, Фетиши племена Дого, *Илустрована политика*, 24. 6. 1973, Београд, хемеротека МАУ.

⁴³ Надежда Михајловић, Докторирао на својој – авантури!, *Омладинска ревија Венац*, мај 1973. године, број 14, НИП *Дечје новине*, Горњи Милановац. Хемеротека МАУ.

⁴⁴ Пеђа Милосављевић, Лепота и тајне афричке пластике, *Политика*, 12. 5. 1973, Београд. Хемеротека МАУ.

ног пара Веде и др Здравка Печара, добио прву збирку дела афричке уметности – предмете од тканине, бронзе, дрвета”.⁴⁵

Новинари, као и Печареви у разговорима с њима, често су истицали да је збирка већ поклоњена (што је садржао и наслов изложбе), иако предмети још увек нису припадали Граду Београду. Званично, 430 предмета, који су представљени јавности у Етнографском музеју, поклоњено је десет месеци након отварања изложбе, 27. фебруара 1974. године, када је закључен уговор о поклону између Веде Загорац и др Здравка Печар и Града Београда, који је представљао Бранко Пешић, градоначелник.⁴⁶ Разлог да се одложи потписивање уговора лежи, свакако, и у спорим процедурама које је Град Београд морао спровести, како би се створили услови за званично прихватање поклона.

Након одласка брачног пара Печар из Београда, Јелена Аранђеловић Лазић наставила је да води рачуна о збирци и прима званичнике и стручну јавност да посете и оцене изложбу. Остало је забележено да је изложбу посетио Борис Кухар, директор Етнографског музеја у Љубљани. „Веома му се допада, одушевљен је и каже да није мислио да су предмети тако изванредно одабрани и да их је толико много. Сматра да је поставка изложбе веома успела. Такође је долазила колегиница Бакрач⁴⁷ из Етнографског музеја у Загребу”, писала је Јелена Аранђеловић Лазић Веди Печар. „Била је два дана и два пута је силазила да погледа изложбу”.⁴⁸

Поред колега, изложбу је позитивно оценила и поздравила гест дародаваца комисија Завода за заштиту споменика културе Града Београда, коју је чинила елита тадашњег Београда: историчарка уметности Нада Андрејевић-Кун, сликар Пеђа Милосављевић, историчар др Рајко Веселиновић, књижевник Милан Ђоковић, историчар књижевности Мирослав Пантић, сликар и историчар уметности др Павле Васић, сликар Миленко Шербан, фотограф Рајко Сикимић и глумац Бранко Вујовић. Међутим, ова комисија сматрала је да није добро да се збирка Печар смести у предложени објекат на Сењаку који је некада био атеље Моше Пијаде, сматрајући да би ту требало основати меморијални музеј овог сликара. За смештај збирке Печар, комисија је предложила да се изгради објекат привременог карактера до из-

⁴⁵ Радован Поповић, Колекционари – приватне галерије, 1973, *Нин*, Београд. Хемеротека МАУ.

⁴⁶ Уговор о поклону, бр. 6–329, 27. 2. 1974, Социјалистичка република Србија, Скупштина града, Београд. Документација МАУ.

⁴⁷ Иванка Бакрач, етнолошкиња и кустоскиња Етнографског музеја у Загребу. Првобитно је водила Одсек за обичаје, веровања, народну медицину и прехрану, да би касније преузела Одсек за ношње. У поменутом музеју је радила од 1958. до 1989. године (Податак добијен у реписци путем имејла с Александром Влатковић, вишом кустоскињом документаристкињом Етнографског музеја у Загребу, 12. 8. 2021. и 13. 8. 2021).

⁴⁸ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 14. 10. 1973, Beograd. U: *Prepiska između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar, dokumentacija MAU.

градње Етнографског музеја⁴⁹ у чијем комплексу би био обезбеђен простор за стално излагање ове збирке.⁵⁰

При Заводу је формирана још једна комисија чији је задатак био да да стручну оцену етнографске вредности збирке коју су поред Јелене Аранђеловић Лазих чиниле етнологкиње др Сребрица Кнежевић и Миланка Миловић. Ова комисија истакла је „да збирка својом садржином и бројношћу заступљених примерака представља јединствену колекцију ове врсте у грађанској својини у Београду и да би прихватање збирке у својину Града Београда значило не само обogaћење драгоценог фонда овог музеја материјалом афричког културног наслеђа, већ и подстрек и перспективу за стварање фонда ваневропских култура у Београду”.⁵¹ Напослетку, након много састанака и расправе, Скупштина града Београда донела је одлуку да се бивши атеље Моше Пијаде на Сењаку адаптира за потребе смештаја и излагања збирке Печар и ту оснује нови Музеј афричке уметности. Све време док је изложба трајала, предмети су пролазили „суд јавности”, решавана су важна питања око валоризације, процене важности збирке за културни живот града, као и проблеми смештаја и трајног излагања предмета.

Поред неприлика с одабиром простора за стално излагање збирке Печар, током трајања изложбе у Етнографском музеју дешавале су се и незгоде с предметима. Јелена Аранђеловић Лазих је у писмима обавестила Веду о непријатностима која сведоче о великој одговорности коју је она преузела за збирку која је још увек формално била приватно власништво. Наиме, у једном писму она напомиње да су с изложених фигура нестале две каури шкољке, као и ланчић који је око врата имала фигура, како она наводи, „љубимица друга Печара”. Уз ово напомиње да је градска скупштина одбила захтев Музеја да се узме још један чувар.⁵² У другом писму, три месеца касније, Јелена уз пуно nelaгоде јавља Веди „да је група ученика гурнула постамент с „ђиваром” и то једном од најлепших, која је стајала у дну сале с десне стране. Маска се сломила у неколико комада”.⁵³ Веда је ове непријатне вести прихватила с изненађујућом смиреношћу и у одговору написала да ће набавити нове каури шкољке, а што се тиче крађе огрлице верује да

⁴⁹ Изградња нове зграде Етнографског музеја планирана је на Новом Београду, поред Музеја модерне уметности (Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 5. 1. 1974, Beograd. U: *Prepiska između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁵⁰ Dokument: „Muzej Vede i Dr. Zdravka Pečara”, prilog pismu koji Jelena Arandelović Lazić šalje Vedi Pečar, 6. 11. 1973, Beograd. U: *Prepiska između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁵¹ Ibid.

⁵² Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 14. 8. 1973, Beograd. U: *Prepiska između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁵³ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 27. 11. 1973, Beograd. U: *Prepiska između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

ће Вера⁵⁴ наћи могућности да је замени неком новом.⁵⁵ На вест о паду маске „ђиваре” Веда је навела да су то укалкулисали у самостални живот збирке. Напомиње да се нису „ништа око тога узбуђивали јер знају и веште Верине руке које ће све да поново доведу у ред”.⁵⁶ Њихове реакције на оштећења предмета показују да су Веда и Здравко Печар, колико год били везани за збирку, добро разумели да су се с њом на неки начин растали и да она сада започиње један нови живот.

Кад завеса падне

Изложба је затворена почетком јуна 1974. године, годину дана након отварања. Градски секретаријат за образовање и културу донео је одлуку да се предмети привремено сместе у бивши атеље Петра Добровића, на Коларчевом универзитету, где су до маја 1974. године више од тридесет година стајале Добровићеве слике, те је овај простор био слободан и услован за смештај збирке Печар.⁵⁷ Етнографски музеј се у уговору с градском управом обавезао да ће, до отварања Музеја афричке уметности, збирку чувати у адекватним условима, а Град ће заузврат обезбедити потребна финансијска средства.⁵⁸

Убрзо након затварања изложбе у Етнографском музеју предмети из збирке Печар су приказани у оквиру нове изложбе. Из Шумарско-индустријског комбината „Црвена Застава” из Крушевца, које је имало филијалу у Гани, потекла је иницијатива да се, поводом једанаест година постојања фирме из Крушевца и трогодишњице сарадње комбината с компанијом ТАТ из Кумасија,⁵⁹ приреди изложба која би за тему имала сарадњу између Југославије и Гане. Генерални директор поменутог предузећа Обрад Обрадовић, који се обратио Веди Печар, желео је да на овој привременој изложби буду приказани традиционални предмети из Гане, те га је она упутила на Јелену Аранђеловић

⁵⁴ Верослава Вера Хаџи Ристић, конзерваторка Етнографског музеја у Београду од 1962. године. Види у: Зечевић Слободан (ур.), Службеници Етнографског музеја од 1901. до 1976. (Београд: *Гласник Етнографског музеја* 39/40, Етнографски музеј, 1976, 41)

⁵⁵ Veda Pečar, pismo Jeleni Arandelović Lazić, 16. 9. 1973, Akra. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁵⁶ Veda Pečar, pismo Jeleni Arandelović Lazić, 17. 2. 1973, Akra. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁵⁷ Vlastimir Stamenković, gradski sekretar, „Dr Zdravko Pečar, Ambasador SFRJ”, Grad Beograd, Gradski sekretarijat za obrazovanje i kulturu, broj 63–81, 1. 7. 1974, Beograd. Dokumentacija MAU.

⁵⁸ Ugovor, Predmet ugovora: Čuvanje zbirke umetničkih predmeta naroda Zapadne Afrike, Grad Beograd, broj 401–358, 7. 10. 1974. i Etnografski muzej, broj 521/1, 27. 9. 1974, Beograd. Dokumentacija MAU.

⁵⁹ А. Ч. О пријатељској Гани, *Борба*, 28. 7. 1974, Београд. Хемеротека МАУ / Етнографског музеја у Београду.

Лазих у намери да се за то употребе предмети који су се налазили у Београду, тада још увек изложени у Етнографском музеју.⁶⁰ Она је прихватила да напише елаборат и припреми одређене предмете из збирке за излагање у Крушевцу, наравно, под условом да их у тамо добро обезбеде.⁶¹ Изложба „Пријатељска Гана”, отворена је 22. јула 1974. године, на читавом спрату робне куће ШИК „Дрвена Застава” у центру Крушевца, који је претворен у изложбени простор.⁶² Изложбу је отворио амбасадор Гане Кваме Боафо, који није очекивао да ће она бити тако велика, свеобухватна и лепо постављена, те је био веома задовољан.⁶³ На поставци су експонати били подељени у четири групе: Уводни део, Земља и природно богатство, Народни живот и традиција и Савремена Гана. Предмете из збирке Печар допуњавале су легенде, фотографије и примерци племенитог афричког дрвета.⁶⁴ Иако је трајала само недељу дана и није имала већи публицитет, Јелена Аранђеловић Лазих била је задовољна приказаним, сматрајући да су посетиоци могли на изложби да добију основне информације о земљи, људима и култури Гане и закључује да су „забележили још један значајан успех”.⁶⁵

Намера је била да се једном годишње предмети из збирке Печар приказују на привременим изложбама. Постојао је договор Јелене Аранђеловић Лазих и директорке Народног музеја у Зајечару Гордане Живковић⁶⁶ да у мају или на јесен 1975. године буде постављена изложба о афричкој уметности која би била отворена најмање месец дана.⁶⁷ Међутим, нема података да се ова сарадња заиста и реализовала.⁶⁸

⁶⁰ Veda Pečar, pismo Jeleni Arandelović Lazić, 29. 9. 1973, Akra. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁶¹ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 27. 4. 1974, Beograd. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁶² А. Ч. О пријатељској Гани, *Борба*, 28. 7. 1974, Београд. Хемеротека МАУ / Етнографског музеја у Београду.

⁶³ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 27. 7. 1974, Beograd. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁶⁴ А. Ч. О пријатељској Гани, *Борба*, 28. 7. 1974, Београд. Хемеротека МАУ / Етнографског музеја у Београду.

⁶⁵ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 24. 8. 1973, Beograd. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁶⁶ Гордана Живковић (1936–2019), етнолошкиња, директорка Народног музеја у Зајечару од 1970. до 2001. године (податак добијен у преписци путем имејла са Сузаном Антић, музејском саветницом Народног музеја у Зајечару, 17. 8. 2021).

⁶⁷ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 1. 1. 1975, Beograd. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁶⁸ Податак о реализацији договоране сарадње није пронађен у документацијама Етнографског музеја у Београду, Музеја афричке уметности, Народног музеја у Зајечару, као ни у Историјском архиву у Зајечару.

С Коларчевог универзитета предмети су пребачени у новоизграђен Музеј афричке уметности на Сењаку 7. марта 1977. године.⁶⁹ Све време док су били на служби у Гани, Јелена Аранђеловић Лазих водила је с Печаревима веома живу комуникацију. Редовно је писала Веди, обавештавајући је о свим фазама формирања Музеја афричке уметности, што их је сасвим окупирало. Такође, заједно су планирали Јеленин долазак у Гану, што би јој омогућило да се повеже с афричким стручњацима, као и да употпуни и заокружи своје знање о афричкој култури.⁷⁰ Пут се реализовао уз финансијску подршку Завода за међународну сарадњу⁷¹ и 3. децембра 1976. године⁷² Веда и Здравко Печар угостили су Јелену, тада већ музејску саветницу, у својој резиденцији у Акри. На двомесечном студијском путовању, Јелена је боравила у афричком селу, присуствовала Фестивалу у Лагосу и обишла пет земаља Западне Африке: Нигерију, Бенин, Того, Гану и Обалу Слоноваче.⁷³

Првобитно је планирно да Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара буде отворен у склопу прославе седамдесет пет година од оснивања Етнографског музеја у Београду, 1976. године.⁷⁴ Међутим, како радови на Музеју још нису били готови, рок је померен, и он је отворен 23. маја 1977. године, уочи Титовог рођендана који се обележавао у оквиру прославе четрдесетпетогодишњице његовог вођења Комунистичке партије Југославије (Кнежевић 2018, 240). Јелена Аранђеловић Лазих, пионирка африканистике у нашој земљи, постављена је за прву директорку Музеја, на чијем челу је била све до пензионисања 1988. године (Његовановић Ристић 2001, 2014). По договору с Градом Београдом, новоосновани музеј је од 1976. године добио статус организационе јединице у саставу Етнографског музеја у Београду, а Веда и др Здравко Печар су, као велики познаваоци култура Африке, постали стручни саветници који су тесно сарађивали с кустосима и другим стручњацима Етнографског музеја у Београду.⁷⁵ Пuteви ових

⁶⁹ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 14. 3. 1977, Beograd. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁷⁰ Zdravko Pečar, pismo Miljenku, 28. 12. 1976, Akra, Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁷¹ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 16. 10. 1976, Beograd. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁷² Veda Pečar, pismo Jeleni Arandelović Lazić, 25. 11. 1976, Akra. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar, dokumentacija MAU.

⁷³ Zdravko Pečar, Pismo Krsti, 11. 2. 1977, Akra, Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁷⁴ Jelena Arandelović Lazić, pismo Vedi Pečar, 1. 2. 1976, Beograd. U: *Preписка između Jelene Arandelović Lazić i Vede Zagorac i Zdravka Pečara (1973–1977)*. Lični fond Veda Zagorac i Zdravko Pečar. Dokumentacija MAU.

⁷⁵ Ugovor, predmet ugovora: Davanje na upravljanje zgrade u ul. Andre Nikolića broj 14 u Beogradu Etnografskom muzeju u Beogradu radi otvaranja Muzeja afričke umetosti, Samoupravna interesna zajednica kulture Beograda, broj 2402, 22. 11. 1976; Socijalistička republika Srbija,

двају музеја су се формално разишли када је Скупштина града Београда 1978. године донела решење о оснивању Музеја афричке уметности – збирке Веде и др Здравка Печара као организације за заштиту културних добара која обавља музејску делатност као самостална радна организација.⁷⁶

Закључак или ново поглавље

Иницијатива Веде и др Здравка Печара да Београду дарују предмете из своје збирке довела је до низа догађаја који су обогатили културни живот престонице. Први у низу тих догађаја је изложба „Уметност Западне Африке” која је отворила могућност да се грађани упознају с културама удаљених народа чију борбу за независност је Југославија годинама подржавала. То потврђује и Живорад Ковачевић, који у каталогу изложбе (Ковачевић 1973, 3) бележи:

„Ова изложба има утолико већи значај, јер нас путем древне афричке уметности повезује са географски удаљеним, али блиским светом, са којима нас везују заједничка настојања да човечанство пође путем мира и сарадње, да колонијализам и империјализам нестану са историјске позорнице, да се уклони јаз између развијених и неразвијених, да идеја несврстаности и политика коегзистенције постану активни чинилац у отклањању свих видова политичке и економске потчињености”.

Из *Књиге утисака* у коју су посетиоци бележили своја запажања остао је сачуван само један запис који сведочи о ексклузивности коју је изложба представљала за грађане који су се први пут сретали с традиционалном уметношћу Африке: „Ова јединствена изложба ме је дубоко узбудила и одушевила. После свега што сам видела постоји само једна велика жеља, отићи и упознати тај народ и његову необичну, али драгоцену културну баштину. Захваљујем се брачном пару Печар што је учинио приступачном једну културу која ће нажалост, за већину нас, остати само ово виђење”.⁷⁷

Надахнути успехом изложбе Веда и др Здравко Печар су интензивирали сакупљање предмета из традиционалног живота Африке. У томе је великог утицаја имала Јелена Аранђеловић Лазић, која их је саветовала да прикупљају предмете из свакодневног живота, као и да помно бележе све

Skupština grada Beograda, broj 6-1069, 9. 11. 1976. i Etnografski muzej u Beogradu, broj 745/1, 23. 11. 1976, Beograd. Dokumentacija MAU.

⁷⁶ Rešenje, Socijalistička republika Srbija, grad Beograd, Skupština opštine Savski venac, Sekretarijat za društvene delatnosti, broj 631-2/78-VI, 25. 10. 1978., Beograd. Dokumentacija MAU.

⁷⁷ Nepoznat autor (pretpostavka autora da je u pitanju J. A. Lazić). Bez naslova. Dokumentacija MAU.

расположиве податке.⁷⁸ Тако је збирка Печар од изложбе до оснивања Музеја афричке уметности порасла за више стотина предмета.

Јелена Аранђеловић Лазих је од ове изложбе, па све до краја свог професионалног делања, била искључиво окренута проучавању афричког континента. Захваљујући раду на њој, она је добила прилику да заузме управљачко место новооснованог музеја, што је представљало велики заокрет у њеној каријери. Веда и др Здравко Печар су по повратку из Гане, добили места саветника у Музеју афричке уметности, чијем развоју су остали посвећени до краја живота.

Само три године од затварања изложбе у Етнографском музеју, отворен је јединствен Музеј афричке уметности у оквиру којег су грађани и гости Београда имали могућност да поново уживају у предметима из збирке Печар у новој необичној сталној поставци. Кроз бројне програме у овом Музеју посетиоци и данас откривају културно наслеђе Африке, а многи истраживачи, уметници и културни радници се надахњују приказаним предметима. Музеј афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара, који ускоро слави четрдесет пет година постојања, наставио је оно што је изложбом „Уметност Западне Африке” утемељено: да шири знања о стваралаштву афричких уметника, подстиче поштовање Африке, као и да развија свест о културном диверзитету, отварајући простор за мултикултурални дијалог заједница.⁷⁹

Резиме

Брачни пар Печар је током боравка у земљама Африке, где је Здравко радио као новинар и дипломата, заједно оформио збирку афричких традиционалних предмета, коју су желели да поклоне својој земљи. У јануару 1973. године др Здравко и Веда Печар донели су предмете у Београд, где је градска управа начелно прихватила поклон-збирку, коју је на бригу и управљање дала Етнографском музеју. Јелена Аранђеловић Лазих, виша кустоскиња овог музеја, наставила је руковођење збирком и предложила организацију изложбе која би донет афрички материјал приказала и омогућила да га стручна и културна јавност валоризује. Изложба је имала за циљ и да се градски функционери одобрвоље да финансијски подрже замисао трајне изложености збирке у Музеју афричке уметности који је тек требало изградити и оформити. Изложба „Уметност Западне Африке – збирка Веде и др Здравка Печара, поклон Београду”, која је бројала 430 предмета, отворена је 26. априла 1973. године и добила је значајан публицитет.

⁷⁸

⁷⁹ Мисија Музеја афричке уметности, доступно на: <http://www.mau.rs/cp/мисија.html> (приступљено 10. 8. 2021).

Након годину дана изложба је затворена с испуњеним циљем: све процедуре валоризације предмета су се окончале и одобрени су оснивање и изградња Музеја афричке уметности у Београду. Изложба „Уметност Западне Африке” у Етнографском музеју на којој је збирка Печар први пут представљена јавности омогућила је да Београд 1977. године добије јединствен Музеј афричке уметности – збирку Веде и др Здравка Печара, који је годинама касније наставио да пружа могућност посетиоцима да се упознају с културама народа удаљеног континента и сведочи о пријатељству Југославије са земљама Африке. Ова изложба утицала је и на даљи ток професионалних живота њених креатора. Јелена Аранђеловић Лазић наставила је да изучава искључиво афричку културу, а добила је и прилику да преузме руководеће место тек основаног Музеја афричке уметности, на којем је била до пензионисања. Веда и др Здравко Печар су, након изложбе, интензивирали своју сакупљачку активност и за нови Музеј донели више стотина предмета. Такође, добили су статус саветника Музеја афричке уметности, којем су остали посвећени до краја живота.

ЛИТЕРАТУРА

Војт Ивана. 2017. Шта нам плакат каже, листање музејске архиве плаката. У: *Нуипра кор ндзидзи, Човек не може опстати сам, (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збире Веде и др Здравка Печара*, Музеј афричке уметности, Београд, 64–73.

Deretić, Jovan. 1987. *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Зечевић Слободан (ур.). 1976, Службеници Етнографског музеја од 1901. до 1976, *Гласник Етнографског музеја* 39/40, Етнографски музеј, Београд 41–44.

Кнежевић Ана. 2018, Мала изложбена сала Музеја афричке уметности, *Култура* 161, Завод за проучавање културног развоја, Београд 235–247.

Kovačević, Živorad, Veda i Zdravko Pečar, Peđa Milosavljević i Jelena Aranđelović Lazić. 1973. *Umetnost Zapadne Afrike*, Beograd: Etnografski muzej.

Protić, B. Miodrag. 1978. *Katalog za retrospektivnu izložbu 1928–1978, Predrag Peđa Milosavljević*, Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Radauš-Ribarić, Jelka i Lazarević, Sanja. 1965. *Crnačka umjetnost*. Zagreb: Etnografski muzej Zagreb i Institut za proučavanje Afrike Zagreb.

Његовановић Ристић Наташа. 2001, IN MEMORIAM: Јелена Аранђеловић Лазић (1930–2000), *Гласник Етнографског музеја* 64, Етнографски музеј, Београд 213–215.

Njegovanović Ristić Nataša. 1989. *U Muzej afričke umetnosti – zbirka Vede i dr Zdravka Pečara*, Muzej afričke umetnosti, Beograd i NIRO *Dečje novine* Gornji Milanovac, 568.

Радоњић Немања. 2017. Бубњеви револуције: Веда и др Здравко Печар. У: *Nyimra kor ndzidzi, Човек не може опстати сам, (Ре)концептуализација Музеја афричке уметности – збире Веде и др Здравка Печара*, Музеј афричке уметности, Београд, 156–175.

Radošević Milan. 2018, Antonio Pauletich (2. srpnja 1930. – 17. ožujka 2018.) In Memoriam, *Histria: godišnjak Istarskog povijesnog društva* 8, Istarsko povijesno društvo, Pula 368–369. Доступно на: <https://hrcak.srce.hr/227487> (приступљено 09.08.2021).

Извори и грађа

Хемеротека, документација, архива каталога, архива плаката, фото-архива, фото-документација и медијатека Музеја афричке уметности – збирка Веде и др Здравка Печара.

Хемеротека, архива изложби и фото-архива Етнографског музеја у Београду. Захваљујем се Мирјани Крагуљац Илић, кустоскињи, руковоткињи Збирке културе европских и ваневропских народа у Етнографском музеју у Београду, на сарадњи приликом проналажења релевантне грађе.

Преписке путем имејла с Александром Влатковић, вишом кустоскињом документаристкињом Етнографског музеја у Загребу, Тајаном Ујчић, директорком Музеја града Ровиња и Сузаном Антић, музејском саветницом Народног музеја у Зајечару.

Ivana Vojt

THE ART OF WEST AFRICA – AN EXHIBITION THAT CHANGED THE CITY

Summary

During their residence in African countries, where Zdravko worked as a journalist and a diplomat, Mr. and Mrs. Pečar formed a collection of African traditional objects, with an intention of making a donation to their home country. In January 1973, Dr. Zdravko and Veda Pečar brought the items to Belgrade, where the city administration officially accepted the gift collection, and the Ethnographic Museum was assigned with its care and management. Jelena Arandjelović Lazić, as a Senior Curator of this Museum, continued to manage the collection and planned organization of an exhibition that would present the African material and enable it to be valorized by the professionals and cultural public. The exhibition also aimed to guide the city officials to financially support the

idea of a permanent exhibition of this collection at the new Museum of African Art, which was yet to be built and formed. The exhibition “Art of West Africa – the Collection by Veda and Dr. Zdravko Pečar, a gift to Belgrade”, with 430 exhibited items, opened on April 26th 1973 and received significant publicity.

The exhibition lasted for a year and fulfilled its goal: all procedures for valorization of the subject were completed and the establishment and construction of the Museum of African Art in Belgrade was approved. The exhibition “Art of West Africa” at the Ethnographic Museum, where the Pečars’ collection was presented to the public for the first time, enabled Belgrade to acquire a unique Museum of African Art in 1977 – the Collection by Veda and Dr. Zdravko Pečar, which for many subsequent years continued to provide visitors with the possibility to meet the cultures of the peoples of a distant continent, testifying about the friendship of Yugoslavia with the countries of Africa. This exhibition also influenced the further course of the professional lives of its creators. Jelena Arandelović Lazić continued to exclusively study African culture, and she also got the opportunity to take over the leading position of the newly established Museum of African Art, where she remained until her retirement. After the exhibition, Veda and Dr. Zdravko Pečar intensified their collecting activities and brought hundreds of new items for the new Museum. They also received the status of Advisors to the Museum of African Art, to which they remained committed for the rest of their lives.

Катарина Селенић
Етнографски музеј у Београду

ИЗЛОЖБЕ АКВИЗИЦИЈЕ У ЕТНОГРАФСКОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ, 1981–2020.

Сакупљање и презентовање предмета чини део основне делатности Етнографског музеја. Систематско груписање музеалија набављених поклоном, откупом, током теренског истраживања и сл. може се пратити од самог оснивања Музеја, 1901. године. У другој половини 20. века Етнографски музеј уводи праксу да предмете који су набављени првенствено путем поклона, а касније и путем откупа, у одређеном временском периоду, представи на изложби. Овај начин презентовања омогућава посетиоцима и широј јавности да се кроз представљени фондус Музеја упознају с предметима који се чувају у збиркама, с начином набавке предмета, као и дародавцима, који представљају значајан чинилац у развијању збирки и прикупљању предмета, будући да сваке године одређен број музеалија доспе у Музеј путем поклона. Између осталог, на овај начин исказује им се захвалност за несебично учествовање у очувању културног наслеђа.

Кључне речи: изложбе аквизиције, Етнографски музеј, набавка предмета, поклони и откупи.

Увод

Етнографски музеј у Београду основан је 1901. године издвајањем одељења из окриља Народног музеја у Београду.¹ Као почетни фонд и основ за формирање Музеја узети су разноврсни етнографски предмети, прикупљени путем поклона и откупа, до краја 19. века, међу којима су се нашли: земљано и метално посуђе, накит, амајлије, предмети од стакла, текстила, разна мушка и женска одела, појасеви, старински писаћи прибор, музички инструменти, женске капе, пешкири, оружје, бакарно посуђе, порцелански тањира, алати, ускршња јаја и албум Николе Арсенивића, што је укупно чинило око 1000 предмета.² Део ових предмета послужио је за формирање збирки, колекција, које садрже предмете који су разноврсни, како по функцији, тако и по материјалима и техникама израде, времену и месту настанка.³ Овај почетни фонд је у наредним годинама, пре свега теренима Симе Тројановића и Николе Зега, а потом, током година, и осталих кустоса Музеја, систематски и континуирано увећаван различитим предметима традиционалне културе из сеоске и градске средине. Путем поклона и откупа и других начина набављања у збирке су ушли предмети који не потичу само с подручја Србије, већ и са ширег простора. „Предмети су сакупљани у свим крајевима наше земље, највише непосредно по селима и у градовима, а мање откупом у Музеју.” (Ћертић 1981, 5) Треба нагласити да су многи од тих предмета поклоњени Етнографском музеју (исто).

У току дугогодишњег рада Етнографског музеја, пуних 120 година, један од основних задатака запослених, дакле, био је сакупљање предмета традиционалне културе. У том смислу посао кустоса подразумева прикупљање нових и чување постојећих предмета у музеју, као и утврђивање

¹ <https://etnografskimuzej.rs/istorijat/>

За више информација о историјату Етнографског музеја у Београду погледати: Влаховић, Митар. 1953. Етнографски музеј НР Србије у *Зборник Етнографског музеја у Београду 1901–1951*, стр. 11–23; Бјеладиновић-Јегрић, Јасна. 2001. Етнографски музеј у Београду 1901–2001. (1844.) у *Зборник Етнографског музеја у Београду*, стр. 7–43; Душковић, Весна. 2001. *Етнографски музеј у Београду 1901–2001*; Бижић-Омчикус, Весна. 2002. Др Сима Тројановић – живот и рад у *На почетку: др Сима Тројановић, истраживач, научник и први чувар Етнографског музеја*, стр. 7–83.

² Види: Којић, Сениша. 2016. Ко је Никола Зега?, стр. 20 и <https://etnografskimuzej.rs/istorijat/>.

³ Данас су у Етнографском музеју предмети разврстани у следеће збирке: Народне ношње Србије, Народне ношње Војводине, Народне ношње Косова и Метохије, Народне ношње Црне Горе, Народне ношње Македоније, Народне ношње Хрватске, Народне ношње Словеније, Народне ношње Босне и Херцеговине, Градска ношња, Вез и чипка, Накит, Текстилно покућство, Лични предмети, Допунско привређивање, Земљорадња, Сточарство, Саобраћај и транспорт добара, Лов и риболов, Воћарство и виноградарство, Оружје и опрема ратника, Музички инструменти, Народна знања и веровања, Предмети уз обичаје, Занати, Справе и помагала за прераду текстила, Посуђе, Керамика, Стакло, Покућство, Елементи народне архитектуре, Дечје играчке, Мере и рабоши, Ваневропска збирка и Илустративни фонд (Збирка старих негатива и фотографија, Ликовна збирка).

њихове аутентичности и вођење одговарајуће евиденције (Којић 2016, 18). Између осталог, подразумева и доношење одлуке о томе који ће се предмети набавити за музеј, а потом и који ће се представити, организовањем поставки и изложби. Прикупљање предмета за музејске збирке врши се на различите начине, а путем откупа, поклона или легата музеји на специфичан начин комуницирају са заједницом која се на тај начин активно прикључује раду на заштити и очувању културне баштине (Цветковић и др. 2019, 3). Музеји су баштинске установе које генеришу процесе очувања памћења, али тог процеса не би било без активне потребе појединца да се наслеђе сачува и упамти. Зато су, у музејском контексту, откупи и поклони основни начини процеса тј. механизма очувања културног добра, а кроз њега значењског ланца трајних вредности (Шибалић 2015, 9).

У збиркама Етнографског музеја у Београду данас се чува више од 52 хиљаде предмета,⁴ набављених најчешће путем поклона и откупа, у Музеју и на теренским истраживањима, а ређе у осталим случајевима: међумузејске и међуинституционалне размене и налази на терену. Међу предметима има оних који су део традиционалне културе, начина живота и привређивања, произведени од различитих материјала, техникама и алатима који спадају у традиционалне производе домаће радиности и занатлија. Део чине предмети који су фабрички произведени и представљају одраз модернизације и индустријализације друштва, а временски обухватају период од 18. до 21. века,⁵ а највећим делом из 19. и прве половине 20. века. Према месту настанка, израде и употребе, предмети потичу из свих крајева Србије, са простора некадашње Југославије, Албаније, Бугарске, Мађарске, Румуније, Словачке, Турске итд.

Изложбе аквизиције често се могу видети у музејима. Уопштено посматрано, „специфичне по организацији, карактеру, намени и значају, музејске изложбе су и повод и последица укупне музејске активности. По природи ствари ефермерне, изложбе су ипак најкомплетнија музејска остварења, јер њихова реализација претпоставља постојање музејског фонда стручно скупљених предмета, обиман научноистраживачки рад на обради и класификацији, а захтева и јасну визуелну представу одабране теме. У реализовању изложби због тога учествују све музејске службе и комплетан музејски инструментаријум, са намером да се научним резултатима, помоћу одабраних предмета, објасне поједине тематске целине. Поред публиковања резултата у стручним часописима, изложбе су још један начин, да се едукативним и естетским садржајима доприноси развоју науке и културе.” (Лазаревић 1976, 25 према Душковић 2001, 59)

Наиме, посебно место у излагачкој делатности Музеја заузимају изложбе музејских аквизиција. Оне представљају посебан вид комуникације са

⁴ Не укључујући илустративни фонд, са њим више од 120.000 музеалија.

⁵ Најстарији предмети који се чувају у Етнографском музеју потичу из 14-15. века (инв. бр. 3323, 3330, 3336, 3337).

публиком и заједницом чије наслеђе Музеј сакупља, проучава и чува. На изложбама ове врсте, публици се представљају предмети које је Музеј добио на поклон или откупио у одређеном временском периоду. На тај начин се заједница и шира јавност упознају са радом Музеја, садржајем колекција, политиком сакупљања и чувања материјалних артефаката прошлости. Ове изложбе су и прилика да се изрази захвалност дародавцима за учињен поклон и подстакну нови, као и да се истакне њихова улога на очувању културног наслеђа у локалној заједници.

Изложбе аквизиције у Етнографском музеју у Београду

У другој половини 20. века Музеј уводи праксу да предмете који су набављени у одређеном временском периоду представи на изложби (Савић 2014, 5). На пример, у допуњеној верзији Правилника о набавци музејских предмета у Етнографском музеју из 2019. године, стоји да *музеј периодично припрема изложбу набављених музејских предмета* (члан 14). До данас је одржано укупно шест таквих изложби: *Дарови Етнографском музеју 1976–1980.* и *Дарови Етнографском музеју у Београду 1981–1985.* ауторке Љиљане Ћертић, *Дарови Етнографског музеја – градска култура у Србији 1804–1914.* ауторке Весне Душковић, *Време прошло – време будуће, поклони и откупи 1992–1998.* ауторке Јелене Тешић, *Преци потомцима: поклони и откупи Етнографског музеја 1999–2013.* ауторке Јелене Савић и *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019: личне историје – заједничко наслеђе* аутора Маше Перуничкић и Ивана Максимовића. Прве три изложбе биле су усмерене на предмете набављене поклоном и дародавце, док су остале поред поменутог уврстиле и предмете набављене откупом.

У периоду 1976–1985. године правило се први пресек новонабављених предмета из којег су потекле изложбе *Дарови Етнографском музеју 1976–1980.* из 1981. године и *Дарови Етнографском музеју у Београду 1981–1985.* из 1986. године, ауторке Љиљане Ћертић, тадашњег кустоса Музеја. За седамдесет пет година постојања и рада Етнографског музеја збирке су обogaћене поклонима за 6000 предмета, што је 1976. године чинило 20% укупног броја музејских предмета, не рачунајући ликовни и фото документациони материјал (Ћертић 1981, 6). Наиме, у периоду који је обухваћен првом изложбом аквизиције (1976–1980) Етнографском музеју у Београду поклоњено је 850 предмета, од којих је највише ношње, покућства, тканине, кућног прибора и предмета везаних за обичаје, а потичу с краја 19. и из прве половине 20. века. У пратећем каталогу изложбе ауторка наводи: „Етнографски музеј у Београду, изложбом једног дела дарова из протеклих пет година, изражава захвалност свима који су га до сада помагали, упућујући позив за помоћ и подршку, за нове дарове.” (Јованић према Ћертић 1981, 3)

или „Изложбом Дарови Етнографском музеју у Београду од 1981. до 1985. године захваљујемо свим поштоваоцима традиционалне културе, чуварима народног блага, пријатељима и дародавцима.” (Ђертић 1986, 3) Дакле, у периоду када су одржане прве две изложбе аквизиције, сакупљачка делатност Музеја првенствено је усмерена на поклоне, а већина поклона који потичу из овог периода добијена је за време теренских радова (Ђертић 1981, 7). Треба напоменути да је међу дародавцима, поред појединаца, било и радних организација, као и да је одувек било и музејских радника. Многи појединци подстакнути различитим мотивима самоиницијативно су поклонили Музеју део своје породичне заоставштине. Сагледана из данашње перспективе, политика аквизиција у периоду који је претходио и пратио изванредно значајну промену у делатности музеја, а то је свеобухватна реконструкција током периода 1982–1984. године у којој је целокупна зграда на Студентском тргу 13 (свих шест спратова наместо дотадашње доступности првих двају и приземља) постала целина за матичну институцију заштите етнографског материјала Републике Србије, несумњиво је омогућила да се реализује не само поставка о даровима, већ и да се многи предмети из укупног броја дариваних интегришу у седму сталну поставку „Народна култура на тлу Србије у другој половини 19. и у 20. веку”,⁶ која је отворена 27. новембра 1984. године. На тај начин, поставком о даровима у периоду интензивизације етнографско-музеолошких пројеката којима су обухватане предеоне целине у Србији, по први пут на основу изложбене експозиције предочени су путеви којима кустоси истраживачи током теренског рада обављају и неку врсту педагошке интеракције с казивачима и могућим дародавцима, те им на тај начин указују колико је значајно да омогуће обогаћивање музејских фондова (Зечевић 1976, 14–15).

Наредна изложба овог типа – *Дарови Етнографског музеја – градска култура у Србији 1801–1914*. отворена је на Дан музеја, 20. септембра 1991. године, поводом обележавања 90 година постојања Етнографског музеја као самосталне културне и научне институције. „Етнографски музеј је Изложбама дарова организованим 1981. и 1986. године приказао пораст музејских фондова путем такве аквизиције, опредељујући се концепцијски за излагање најлепших предмета – дарова” (Душковић 1991, 3). С друге стране, изложбом *Дарови Етнографског музеја – градска култура у Србији 1801–1914*, ауторка је желела да прикаже посетиоцима део богатства тих поклоњених предмета – тематски издвајајући град и његову културу, сматрајући да је такав облик рада најприкладнији начин да се прикаже ширина истаживачког поља које нам омогућују даривани предмети, истовремено исказујући неизмерну захвалност музејским дародавцима” (исто). Опредељење за излагањем најлепших поклона Етнографском музеју у периоду који је наступио по реализацији седме сталне поставке, као и тиме што се у својим концептима окренула ка етнографским музеалијама које говоре о градској култури,

⁶ Види: Душковић, Весна. 2001. *Етнографски музеј у Београду 1901–2001*, стр. 60.

ауторка је хтела да укаже на то како у времену које се тада већ ближило крају 20. века треба показати да је народна култура на тлу Србије пратила неминовне процесе у којима су одређене категорије становништва свој систем вредности прилагођавале све већем упливу градске културе и начина живота који је са собом носило урбано окружење. У таквом светлу би се могло говорити о наставку представљања резултата у оквирима оне врсте стручног мишљења по којем се међу битним критеријумима какве „захтевају” и препознају циљне групе посетилаца може говорити о потреби излагања етнографских предмета који су, колоквијално говорећи, леви и стари. По искуству многих кустоса који су, и до данас, имали прилику да групним посетама тумаче сталну поставку и повремене изложбе у Етнографском музеју, честа су питања о најстаријим, најлепшим и највреднијим предметима које Музеј чува.⁷

Период током којег је у друштвено-културном окружењу дошло до распада бивше СФР Југославије и последичних ратова који су допринели томе да се структура становништва промени након доласка великог броја српских избеглица из данашњих самосталних држава: Словеније, а поготово Хрватске, те Босне и Херцеговине, уједно је време у којем су фондови музеја обogaћени у мери која је захтевала нову изложбу, посвећену, овај пут, целокупној аквизицији, поклонима и откупу предмета. Тако је 1998. годину обележила изложба *Време прошло – време будуће: поклони и откупи 1992–1998. године*, ауторке Јелене Тешић, којом је представљен период од 1992. до 1998. године и предмети који су у том раздобљу набављени путем поклона и откупа. Како ауторка Тешић наглашава, „У наведеном периоду збирке Музеја обogaћене су за 2272 предмета, од чега је највећи број набављен током 1995. године – 517 предмета и 1997. године – 519 предмета” (Тешић 1998, 15). Поред набавке предмета у Музеју, велики број, 634, набављен је и путем поклона и откупа на терену (индивидуалних и групних истраживања)⁸ (исто). „Од укупног броја, откупом на терену и у Музеју набављено је 1352, а поклоном 920 предмета”. (Тешић 1998, 17). С обзиром на

⁷ Подизањем капацитета за видљивост народне културе која је настајала и одржала се у несумњиво интерактивном окружењу непрекидног развоја градских средина у Србији и на Балкану уопште, Душковић је у години прослављања деведесетогодишњег јубилеја Етнографског музеја указала да постоје и „други гласови” наспрам устаљеног потцртавања етнографске музеологије искључиво окренуте ка сеоским срединама (упореди Стојановић 2005). У таквом контексту може се сагледати поставка *Дарови Етнографског музеја – градска култура у Србији 1801–1914.* године према, рецимо, декларативном матичном току институције какав је образлагала Јасна Бјеладиновић у свом пригодном чланку о деведесетогодишњици рада музеја (Бјеладиновић-Јергић 1991, 9–32).

⁸ У овом периоду се посебно истиче истраживање трију области у књажевачком крају – Тимока, Заглавка и Буцака, из чијих је резултата произашла изложба *Под сенком Миџора – Књажевац и околна* 1997. године, у сарадњи два музеја – Етнографског музеја у Београду и Завичајног музеја у Књажевацу; као и монографија *Књажевац и околна* из 1999. године (сачињена од радова свезака 61. и 62. Гласника Етнографског музеја из 1997. и 1998. године). Поред поменутог, највише предмета је набављено током теренских истраживања у Смеле-

то да свеукупни процеси у друштвено-културном окружењу у којем делује Етнографски музеј неминовно утичу на то како његову делатност, а поготово потребу за музеализацијом нових предмета и систематским попуњавањем збирки, доживљава и усваја средина у којој делује, треба напоменути да је у периоду на који се односи поставка *Време прошло – време будуће...* настао егзодус Срба из Републике Хрватске, што је неминовно довело до тога да избеглице одређена материјална сведочанства културе којој су припадали понуде музеју да о њима брине.⁹ У сплету разлога за то у првом плану су два значајна мотива, и то као први потреба да се институционално заштити, тумачи и на тај начин сачува културни контекст о бројним подручјима из којих су невољно стигли у Србију, а на другом месту и, нажалост, као последица свих ратних дејстава, могућност да се на основу откупа будућих етнографских културних добара оснажи кућни буџет оних који су у избеглиштво пошли с врло мало основних материјалних средстава. Однос поклоњених и откупом прибављених предмета не говори јасно у прилог таквом ставу, али квалитет откупа и предмета, те збирке које су попуњаване на основу те врсте аквизиције могу то да потврде. У сваком случају, чињеница да су многе од некадашњих избеглица временом интегрисане у нову средину, о чему посредно, али речито, говори и то да је обновљени обичај „чувања Христовог гроба” (који је изворно практиковало српско становништво у далматинском залеђу, а и до данас по егзодусу из Хрватске) уписан у национални Регистар нематеријалног културног наслеђа Србије, говори у прилог тези да су одређени предмети из тадашње аквизиције дословно искорак у музејско „време будуће”. Такође, треба напоменути и то да је један од изазова ауторима у припреми изложбе био одабир предмета који ће бити представљени том приликом: „поклони представљају изванреду вредност за Музеј, па је веома тешко из мноштва вредних дарова и дародаваца издвојити и поменути само неке. Због тога се најчешће одлучујемо за оне дародавце који су Музеју даровали по више десетина предмета, или пак оне који су поклонили већи број предмета из једног краја, једног периода или од једног ствараоца” (Тешић 1998, 19–20). У светлу претходно изложеног, групе предмета истих дародаваца или откупа од истих понуђача такође говоре у прилог мотивима за растанак с личним меморијабелијама које, прикључене у музејски фонд, постају колективно сећање.

Изложба *Преци потомцима: поклони и откупи Етнографског музеја 1999–2013. године* ауторке Јелене Савић отворена је 25. фебруара 2014. године. Како ауторка наводи у пратећем каталогу (изложбе), „(ова) изложба

ревској Паланци – 54 предмета, на Косову и Метохији – 48 предмета, у Срему – 30 предмета, итд. (Тешић 1998, 15).

⁹ На пример, како наводи ауторка изложбе *Време прошло – време будуће...* Јелена Тешић, највећи прилив предмета с територије Хрватске (за наведени период 1992–1998), највише из Славоније и Далмације, забележен је 1992. године. Том приликом су набављена 34 предмета, од којих је највећи број народне ношње – женских комплета (међу њима и дечји комплет) и појединачних делова (седам оплећака...), три мушка појаса и текстилно покућство.

омогућава јавности да стекне увид у сложени музеолошки рад, који обухвата како проучавање културног наслеђа, тако и интеграцију приновљених предмета у постојеће музејске збирке. Музеализација предмета који су набављени у последњих четрнаест година, представљена је, појединачно и групно, у форми докумената руралне и урбане средине. Сви предмети издвојени за изложбу садрже сложене друштвено-културне поруке, које развијају културу сећања на традиционалне моделе живота, како у Србији, тако и на ширем јужнословенском простору” (Савић 2014, 5). У овом периоду Музеј је обогатио свој фонд за 12.180 предмета (исто). Период који је већ сам по себи дуг и током којег је друштвено окружење у којем је Етнографски музеј наставио своје деловање до првог века трајања, а по 2001. години ушао и у други век, заиста у пуној мери проживело процес транзиционих промена, како у контексту државности, тако и културног прилагођавања, у сваком случају представљао је изазов за ауторку изложбе о аквизицији током деценије и по у новом миленијуму. Број новонабављених предмета говори о томе на који начин су дародавци у личним судбинама током процеса друштвене транзиције препознали потребу да се превлада пролазност коју нам је неспорно наметнуло претходно сукцесивно настављано стање ратних дејстава. Посредно о томе говоре дародавци који су били означени као активни учесници и креатори у нашој културној средини у последњим деценијама 20. века. На пример, у прилог томе говоре предмети које је Етнографски музеј добио од Јасмине Пуљо и који су својим доприносом превасходно обогатили збирку покућства (Савић 2014, 20), или Јелисавете Демајо из дела оставштине њеног оца Александра Демајоа, којом је обogaћена ваневропска збирка (исто) којом се у Етнографском музеју посредно аргументују културне и дипломатске везе с удаљеним културама и континентима. На последњем месту, али не и мање значајно, треба рећи и то да су сукцесивне изложбене експозиције о текућим музејским пословима откупа и пријема поклона, на жалост, посредно показале на који начин се скраћује простор у којем музејски фондови могу бити обogaћивани са свих простора који су били, или су још увек насељени српским становништвом. У прилог томе говори чињеница да се у периоду по 1999. години увиђа принудна политика аквизиције предмета с простора Косова и Метохије (Савић 2014, 32), како не би били уништени или тумачени у музеолошки неаргументованом контексту.

У периоду 2014–2019. године у Музеј је пристигло укупно 1956 предмета, укључујући и илустративни фонд (Перуничкић 2020, 9), који су представљени изложбом *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019, личне историје – заједничко наслеђе* аутора Маше Перуничкић и Ивана Максимовића. Међутим, за разлику од претходног периода, који је био обухваћен последњом изложбом овог типа, највећи број пристиглих предмета не чини одећа – народна ношња, већ предмети који се могу сврстати у културу становања, привређивања и разоноде (Перуничкић 2020, 7). Ипак, треба имати у виду да се ради о дупло краћем временском периоду (исто). У овом случају „предмети су употребљени да се личне историје по-

деле са заједницом и претворе, уз предмете, у заједничко наслеђе” (Максимовић 2020, 17). Дакле, „у неким од ових прича предмети имају централну улогу. У другима, они су повод да се нешто каже о људима који су их користили. Баш као што је разлог њиховог чувања међу наследницима био повод да се, преко њих, сете својих очева и мајки, баба и деда, и осталих сродника или пријатеља који нису више са њима” (исто).

Изложбе аквизиције у Етнографском музеју, како можемо видети из приложеног, везују се за одређени временски период. Односно, свака од поменутих која је до сада одржана (укупно шест), одређена је распоном година (на пример: 1976–1980, 1981–1985, итд.), дајући могућност ауторима да одаберу начин на који ће приступити излагању и представљању предмета пристиглих путем поклона и откупа у том времену. У овом случају, атипична је изложба *Дарови Етнографском музеју, градска култура у Србији 1804–1914*, која се за разлику од претходних и будућих фокусира на одређену тематску целину – град у поменутом раздобљу.

На крају, може се говорити и о томе на који начин су изложбе посвећене аквизицији проговарале не само о тренутној политици откупа, већ и о томе на који начин је Етнографски музеј препознавао своју мисију и визију током целокупног периода постојања. Говорећи о 120 година истраживања у Етнографском музеју у Београду, у свом монографском истраживању Милош Матић препознаје сукцесивне периоде у развоју целокупне делатности, па и политике аквизиције која безусловно прати развој етнографско-музеолошке мисли у матичној установи за музејски етнографски материјал. Смештајући целокупну истраживачку делатност у период од, условно, последњих пет деценија, како се резултати аквизиције меморишу код циљних група посетилаца путем експозиција, може се говорити о томе како је Љиљана Ћертић 1986. године (Ћертић 1986) предочила не само период тадашњих претходних пет година, већ је указала на модел етнографских истраживања какав је обележио целокупан период социјализма (Матић 2021, 29–40) у којем је тзв. друштвена својина подстицала дародавце на терену – током тада бројних монографских предеоних целина (исто, 34–36), као и оне који су поклонима обогаћивали фондус доносећи предмете у саму институцију, а и једни и други сматрајући да на тај начин учествују у културној политици музејске заштите. Следећа изложбена поставка, којом је аргументован период настанка и употребе предмета урбане културе из фондуса музеја и који покривају период обнављања српске државности током 19. века (Душковић 1991), у стручно и научно тумаченој хронологији истраживања представљен разматрањима о, како се у наслову одељка наводи, „‘Идеалној’ етнографији народне културе” (Матић 2021, 41–51) која прожима и интерпретира романтичарске корене деловања музеја из прве половине 20. века (исто, 43–45), но, уједно и коначно, путем тековина антропологизације која је захватила дисциплину у осамдесетим годинама 20. века (Ковачевић 2015, 18–21) уважава постојање урбане културе као равноправне за тумачења народне културе у етнографско-музеолошком кључу (Гавриловић 2007, 74–77).

Индикативни назив поставке која је обухватила први „ратни” период с краја 20. века, тачније синтагма „време прошло – време будуће” у сваком случају кореспондира с истраживачким простором у којем је деловао Етнографски музеј у времену првобитне друштвено-културне транзиције, те се препознаје и у монографији о дванаест деценија истраживања. Предмети који су говорили о томе, као и текст у каталогу изложбе (Тешић 1998, 15–24) указују на то да се политика аквизиције суочила с новим изазовима у тумачењу шта је жива народна култура, а шта у огледалу материјалне културе подложно посредним сазнањима о традиционалним сеоским заједницама (Матић 2021, 54–55). Чињеница да се Етнографски музеј и поред свега у основи бави предметима који сведоче о постојању на неком простору и у одређеном времену (исто, 53), нажалост, потврђена је потребом да се на првом месту документују трагови српског етничког корпуса у некадашњим републикама СФР Југославије који су током ратних дешавања откупљени или поклоњени. На трагу промена у посматрању и тумачењу културе којом се Етнографски музеј бави у свом савременом окружењу реализована је и поставка о аквизицији у периоду 1999–2013. године, где се појављују не само предмети искључиво повезани с традиционалним сеоским заједницама, већ и они који су ближи граници од педесет година за коју је одређено да буде дистанца из које потичу изворно етнографска културна сведочанства. Наравно да на изложби није био представљен приступ правременог прикупљања музејске грађе какав нам је наметнула пандемија вируса из непосредне прошлости (Матић 2021, 55), али су, на пример, у аквизицију ушли предмети који су набављани током изложби које су се бавиле блиском прошлосту и, између осталог, урбаним окружењем у којем је настајала култура која је представљана (Савић 2014, 26; Стојановић, Матић 2010), као и видеотека настала музеализовањем видео-касета с Међународног фестивала етнологског филма (Савић 2014, 36) у оквиру које су нека остварења која се могу сматрати ширим доменом којим се бави концепт нематеријалног културног наслеђа¹⁰ (Матић 2021, 57–60).

Последњу у низу изложби која се бавила проблематиком аквизиције у Етнографском музеју под називом *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019, личне историје – заједничко наслеђе* треба сврстати у напоре који су током прилагођавања изложбене делатности новим изазовима, инструментима и начинима приказивања посетиоцима, били посвећени осветљавању нових углова из којих се може сагледати културни контекст новонабављених предмета (Стојановић 2020, 153–157). Допринос какав је постигнут изложеним уједно је потцртан и новим приступом у каталогу, у најмањем због методолошког приступа којим се бави један од аутора и који је назвао „Нове аквизиције Етнографског музеја у Београду као повод за истраживање веза између људи и ствари” (Максимовић 2020, 16–21) због тога што се у свом тексту бави „животним причама” сваког од изложених

¹⁰ <https://ich.unesco.org/>

експоната, чиме они престају да буду пуки објекат заштите културног наслеђа и „дводимензионално” културно сведочанство (Матић 2021, 63–64). Следећи од помака је својеврсна аутоевалуација којом се чини експозициони и садржајни помак од до сада фаворизованих репрезентација предмета из народне културе одевања (Перуничкић 2020, 7), а последњи од набројаних била би назнака уласка у простор релационих веза између нематеријалног културног наслеђа и стандардизоване етнографске експозиције предмета, који се огледа излагањем гусала. Оне су у Етнографски музеј ушле као обогаћивање збирке *Народни инструменти*, али, истовремено су у контексту предочавале чињеницу да је *певање уз гусле* елемент који је уписан на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства.¹¹ У целини посматрано, поставка је пред посетиоце изнела палету предмета, посредно збирки којима они припадају, па тако показала да аквизиција у Етнографском музеју донекле прати савремене путеве промена, што се може препознати по томе што „прва мезоцелина у трећини простора који је покривао један од дужих кракова П, била је посвећена маскираним поворкама, дејим играчкама, занатима и привређивању, народној и званичној побожности, потом личним предметима у огледалу, условно речено, родним паралелама мушко–женско: рог за барут, мастионица (претпоставка припадности историјској личности Г. Магарашевићу, М. С.), луксузно тоалетно огледало. У централном простору галерије, кровном краку, били су изложени откупљени и поклоњени предмети текстилног покућства и музичких инструмената, док су, напослетку, други дужи крак попунили експонати народног и градског костима, галантерије, као и предмета за украшавање” (Стојановић 2020, 153). У таквом музеолошком контексту *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019, личне историје – заједничко наслеђе* такође говоре у прилог разматрањима у последњем одељку монографије о 120 година истраживања, о могућим путевима ка будућности домаће етнографске музеологије (Матић 2021, 61–66), као и о томе на који начин су кустоси музеја већ окренути ка новим изазовима у старим пољима делатности.¹²

¹¹ <https://ich.unesco.org/en/RL/singing-to-the-accompaniment-of-the-gusle-01377>.

¹² Период који није репрезентован поставком о аквизицији 2014–2019 је означен, рецимо, откупом мотокултиватора, тзв. фрезе (инв. бр. 51769, збирка *Земљорадња*) за истраживачко поље културе привређивања, као и чланком *Мушко радно одело у култури привређивања – питања и одговори* (Стојановић 2020, 31–54), који се бави преиспитивањем односа културе привређивања и културе одевања за коју је и поставка *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019, личне историје – заједничко наслеђе* показала како се још увек сматра доминантним доменом музеализовања народне материјалне културе.

Завршна разматрања

Музејска пракса се мења, а модерна музеологија се залаже за јасно дефинисање онога што треба сакупљати и чувати, као и за дефинисање сврхе тог сакупљања и чувања. Веома је важно одговорити на питања који предмет има музејску вредност, који су критеријуми селекције и како су дефинисани. Понекад је одлучујућа управо мера документарности објекта, јер музејски предмет мора бити извор аутентичних информација. Стварни фонд музеја је музеолошки програмирана целина коју треба систематски и методично попуњавати (Шибалић 2015, 5). Приликом аквизиција, односно одабира предмета који ће бити уврштени у збирке, постоји неколико одредница које одлучују да ли ће он приспети у Музеј. Данас се оне углавном своде на то „да ли такав предмет већ постоји у збирци, колико је стар, односно редак, да ли имамо предмета из те географске области, да ли својим карактеристикама доприноси даљем разумевању културе, као и да ли даје специфичан поглед на нашу културу од већ постојећих предмета”. (Перуничић 2020, 5) Изложбе музејских аквизиција приказују праксу прикупљања у сваком појединачном музеју. Од саме установе зависи колико често ће се оне одржавати, а од кустоса на који начин ће представити предмете и коју поруку желе послати публици. Предмети изложени на овој врсти изложбе на себи својствен начин говоре о природи одређеног краја и живота људи који су га насељавали. Оне су свакако прилика да се прикажу фондови, односно збирке Музеја и да се још једном укаже на примарни задатак, а то је прикупљање, чување и презентовање материјала, који би без музејских стручњака засигурно нестао, а наши потомци заувек би били ускраћени за важан део сопствене прошлости.

Дакле, на основу свега поменутог, може се закључити да изложбе аквизиција имају вишеструки значај. Њима се представља континуирани рад на проучавању културног наслеђа кроз систематско попуњавање збирки, скреће се пажња на потребе људи да своје личне предмете предају на чување музејима. Кроз аквизиције се управо може најјасније уочити развојни пут сваког музеја (Савић 2014, 6). Из приложеног се може видети да је уобичајено да се овакве изложбе одржавају у краћим временским раздобљима, будући да је интересовање струке и јавности велико. На овај начин се најбоље показује у којој мери је установа досегла оквире своје основне делатности – чувања културног наслеђа. У музејској комуникацији представљање откупа и поклона јавности може дати, поред прегледа музејских предмета и њиховог места у производњи смисла, унутар конкретне збирке, и увид у живи процес сећања на дародавце (Шибалић 2015, 9), „који својим интересовањем наново оживљавају прошлост” (Булатовић 2015, 76 према Шибалић 2015, 9). У том смислу музејски предмети као материјална сведочанства о различитим сегментима живота имају различита значења и вредности, како унутар просторно-временског оквира у којем су настали и

били коришћени, тако и за временски и просторно удаљене наследнике, али и за стручњаке и публику. Ако прихватимо гледиште да се „музеји не могу третирали као укупна слика културе, него само као једна од могућих, на различите начине условљених слика културе, истовремено оне из које предмети потичу и оне која је формирала музеј” (Гавриловић 2009, 22), изложбе аквизиције Етнографског музеја у Београду и поред настојања да се културно наслеђе представи што целовитије и објективније представља само једну од могућих слика прошлости која је настала у процесу комуникације између чланова заједнице, власника и кустоса.¹³

Прилози

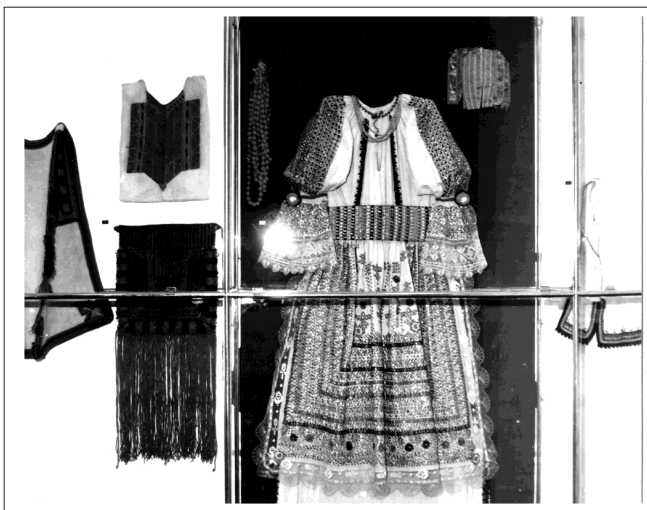


Слика 1. Каталог изложбе Дарови Етнографском музеју 1976–1980. и Дарови Етнографском музеју у Београду 1981–1985, ауторке Љиљане Тертић

¹³ Види: Милетић, Гордана. 2016. *Аквизиције: поклони и откупи етнолошке збирке музеја у Смедереву 2003–2014*, стр. 10



Слика 2. Љиљана Терџић, ауторка, академик Петар Влаховић и директор Етнографског музеја Гвозден Јованић на отварању изложбе *Дарови Етнографском музеју у Београду 1981–1985*, 19.09.1986. године, Архив изложби Етнографског музеја у Београду



Слика 3. Део поставке *Дарови Етнографском музеју у Београду 1981–1985*, Архив изложби Етнографског музеја у Београду



Слика 4. Дневни лист *Политика* (20. септембар 1986.) о изложби *Дарови Етнографском музеју у Београду 1981–1985*, Архив изложби Етнографског музеја у Београду



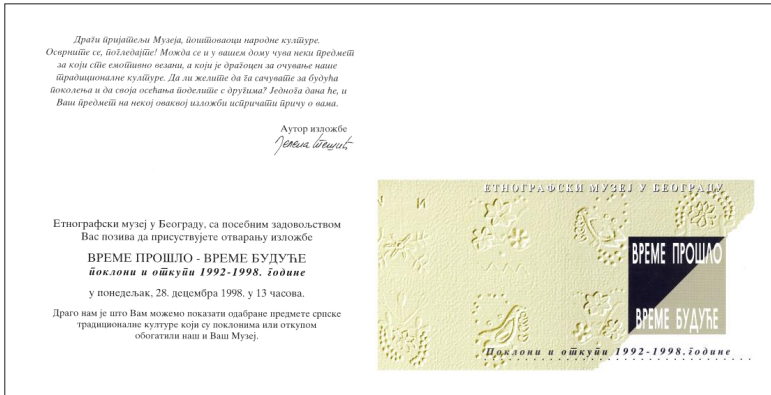
Слика 5. Каталог изложбе *Дарови Етнографском музеју – градска култура у Србији 1804–1914*, ауторке Весне Душковић



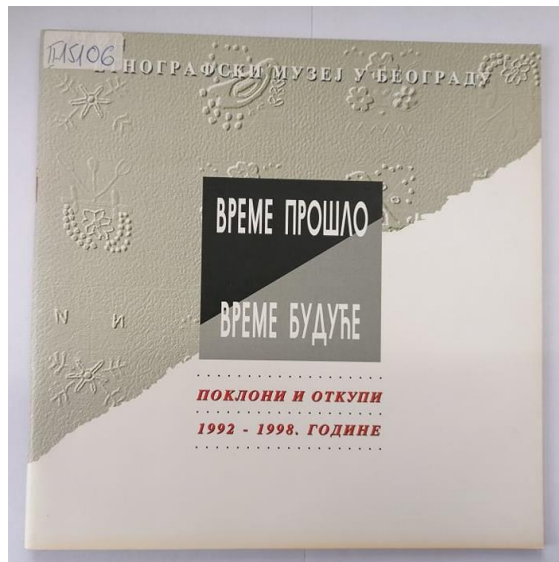
Слика 6. Део поставке Дарови Етнографском музеју – градска култура у Србији 1804–1914, Архив изложби Етнографског музеја у Београду



Слика 7. Део поставке Дарови Етнографском музеју – градска култура у Србији 1804–1914, Архив изложби Етнографског музеја у Београду



Слика 8. Позивница за изложбу *Време прошло – време будуће, поклони и откупи 1992–1998. године*, Архив изложби Етнографског музеја у Београду



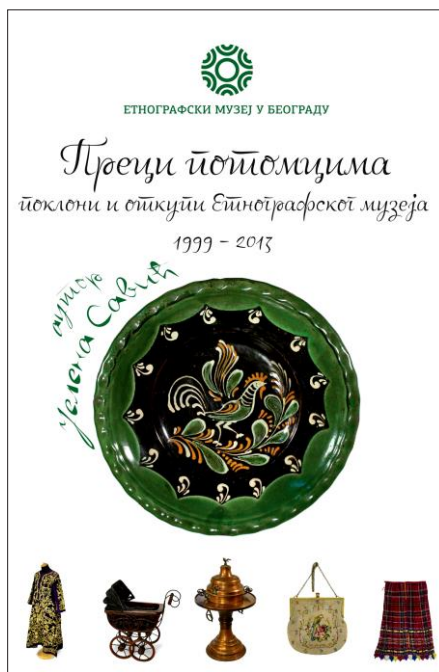
Слика 9. Каталог изложбе *Време прошло – време будуће, поклони и откупи 1992–1998. године*, ауторке Јелене Тешић



Слика 10. Јелена Тешић, ауторка, на отварању изложбе *Време прошло – време будуће, поклони и откупи 1992–1998. године*, Архив изложби Етнографског музеја у Београду



Слика 11. Део поставке *Време прошло – време будуће, поклони и откупи 1992–1998. године*, Архив изложби Етнографског музеја у Београду



Слика 12. Плакат изложбе *Преци потомцима – поклони и откупи Етнографског музеја 1999–2013*, Архив изложби Етнографског музеја у Београду, дизајн Теодора Бат



Слика 13. Отварање изложбе *Преци потомцима – поклони и откупи Етнографског музеја 1999–2013*, Фотодокументација Етнографског Музеја у Београду, фотограф Ивана Масниковић-Антић



Слика 14. Изложба *Преци потомцима – поклони и откупи* Етнографског музеја 1999–2013, Фотодокументација Етнографског Музеја у Београду, фотограф Ивана Масниковић-Антић



Слика 15. Плакат изложбе *Поклони и откупи* Етнографског музеја у Београду 2014–2019, *личне историје – заједничко наслеђе*, Фотодокументација Етнографског Музеја у Београду, фотограф Ивана Масниковић-Антић



Слика 16. Маша Перуничић и Иван Максимовић, аутори, на отварању изложбе *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019, личне историје – заједничко наслеђе*, 18. август 2020. године, Фотодокументација Етнографског музеја у Београду, фотограф Ивана Масниковић-Антић

ЛИТЕРАТУРА

- Бјеладиновић-Јергић, Јасна. 1991. Деведесет година Етнографског музеја у Београду. *Гласник Етнографског музеја* 40. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Гавриловић, Љиљана. 2007. *Култура у излогу: ка новој музеологији*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Гавриловић, Љиљана. 2009. *О политикама, идентитетима и друге музејске приче*. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Душковић, Весна. 2001. *Етнографски музеј у Београду 1901–2001*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Душковић, Весна. 1991. *Дарови етнографском музеју: градска култура у Србији 1804–1914*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Зечевић, Слободан. 1976. Седамдесет пет година рада и постојања Етнографског музеја у Београду. *Гласник Етнографског музеја* 40. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Ковачевић, Иван. 2015. *Историја српске етнологије*, Београд: Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Одељење за етнологију и антропологију.

- Којић, Синиша. 2016. *Ко је Никола Зега?* Банатско Ново Село: Удружење „Нови Зелдош”, Дом културе „3. октобар”.
- Матић, Милош. 2021. *Велика етнографија народа – 120 година истраживања културе у Етнографском музеју*. Београд: Етнографски музеј.
- Маскимовић, Иван. 2020. Нове аквизиције Етнографског музеја у Београду као повод за истраживање веза између људи и ствари. У: *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019: личне историје – заједничко наслеђе* (каталог изложбе). Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Милетић, Гордана. 2016. *Аквизиције: поклони и откупи етнoлошке збирке музеја у Смедереву 2003–2014*. Смедерево: Музеј у Смедереву.
- Перуничкић, Маша. 2020. Поклони и откупи Етнографског музеја у периоду 2014–2019. године. У: *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019: личне историје – заједничко наслеђе* (каталог изложбе). Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Перуничкић, Маша, Маскимовић, Иван. 2020. *Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду 2014–2019: личне историје – заједничко наслеђе*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Савић, Јелена. 2014. *Преци потомцима: поклони и откупи Етнографског музеја 1999–2013*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Стојановић, Марко. 2005. Дискусија. У: *Етнологија и антропологија: стање и перспективе* (зб.). Београд: Етнографски институт САНУ.
- Стојановић, Марко, Матић, Милош. 2010. *Пластичне деведесете* (каталог изложбе). Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Стојановић, Марко. 2020. Поклони и откупи Етнографског музеја у Београду: 2014–2019: личне историје – заједничко наслеђе, (музеолошки предложак). *Гласник Етнографског музеја* 84. Београд: Етнографски музеј у Београду
- Стојановић, Марко. 2020. Мушко радно одело у култури привређивања – питања и одговори. *Гласник Етнографског музеја* 84. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Тешић, Јелена. 1998. *Време прошло, време будуће: поклони и откупи 1992–1998. године*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Ћертић, Љиљана. 1981. *Дарови Етнографском музеју 1976–1980*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Ћертић, Љиљана. 1986. *Дарови Етнографском музеју 1981–1985*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Цветковић, Невена, Перић, Соња и др. 2019. *Дарови прошлости: аквизиције Завичајног музеја Јагодина 2013–2019*. Јагодина: Завичајни музеј Јагодина.
- Шибалић, Тијана. 2015. *Народни музеј Краљево: етнoлошка збирка, откупи и поклони 2000–2015*. Краљево: Народни музеј Краљево.

Извори

<https://etnografskimuzej.rs/istorijat/>

<https://ich.unesco.org/>

<https://ich.unesco.org/en/RL/singing-to-the-accompaniment-of-the-gusle-01377>

Фото-документација Етнографског музеја

Архив изложби Етнографског музеја

Katarina Selenić

ACQUISITION EXHIBITIONS AT THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN BELGRADE, 1981–2020

Summary

Collecting and presentation of material objects is one of the key activities of the Ethnographic Museum. Systematic grouping of museum objects acquired by gift, purchase, during field research, etc. may be traced back to the founding of the Museum in 1901. In the second half of the 20th century, after 80 years of existence, the Ethnographic Museum introduced the practice of exhibitions presenting to the public the new objects procured within a certain period of time, at first primarily through gifts and later also through purchase acquisition. This way of presentation enables visitors and the general public to get acquainted with the items stored in the collections, the methods of item acquisition, as well as donors, who are an important factor in developing collections and collecting items, although each year a number the museum objects arrives at the Museum as gifts. This is one of the ways in which they are shown gratitude for their selfless participation in preservation of cultural heritage.

*Маја Марјановић**, кустос
Етнографски музеј у Београду

МАНАКОВА КУЋА ПОД ОКРИЉЕМ ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА

Положај Манакове куће као издвојеног одељења Етнографског музеја у Београду пружао је многе предности и изазове. У току 53. године бриге о Етнографској спомен збирци Христифора Црниловића мењали су се и приступи у презентовању наслеђа и осмишљавања програма. Резултат су бројне изложбе стручњака Етнографског музеја у Београду и музеја у Србији, међународне и регионалне сарадње, програми радионица традиционалних заната, школе традиције и значајне манифестације у којима смо учествовали.

Кључне речи: Етнографска спомен збирка Христифора Црниловића, радионице традиционалних заната, просветно – педагошки рад.

Увод

У овом саопштењу покушаћемо да укажемо на најзначајније догађаје који су обележили рад Манакове куће, у којој се већ 53 године спроводе програми Етнографског музеја у Београду. Истаћи ћемо период од 1990. године, када су започеле и развиле се радионице уметничких заната у сарадњи стручњака Етнографског музеја у Београду и професора Академије примењене уметности, и период који му следи. Деведесете године 20. века до-

* maja.marjanovic@etnografskimuzej.rs

неле су и сарадњу студената уметничких академија и студената етнологије и антропологије Филзофског факултета у Београду, реализацију изложби које су произашле из њихових истраживања. Овакав развој садржаја започет је у време Нине Сеферовић (1984–1989) која је ставом кустоса истраживача на-клоњеног уметничким аспектима материјалне културе и ангажованог научника утрла пут прожимању уметности и антропологије у изучавању наслеђа. Деведесете у Манаковој кући пред музеолошку јавност донеле су и зачетке будућих дечјих радионица с посетиоцима школског узраста и сарадњу са струковним удружењима и удружењима грађана. Изласком из деведесетих и након 2000. године отворен је пут различитим манифестацијама као што су Ноћ музеја, Дани европске баштине, Музеји 10 дана од 10 до 10 у којима је Манакова кућа успостављала отворенију комуникацију с публиком и другим актерима у промовисању наслеђа, пружајући им активније учешће у реализацији и презентацији програма.

О спомен-збирци Христифора Црниловића

Већ педесет и три године стручњаци Етнографског музеја чувари су Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића у Манаковој кући. Овај споменик балканске градске архитектуре од средине 19. века део је савамалског приобаља као породична кућа, кафана и хлебарница, да би од шездесетих година 20. века постала издвојено одељење Етнографског музеја одређено за смештај, изучавање и представљања једне од најзначајнијих поклон-збирки. Нажалост, дародавац Христифор Црниловић (1886–1963) није поживео довољно дуго да види судбину своје збирке, настале истраживачким напорима у прикупљању материјалних сведочанстава духовне заоставштине народа, али је последње године свог живота посветио преговорима и тражењу решења за њен смештај. Тај рад након његове смрти 1963. године наставили су његови наследници. Овај предани колекционар, по професији сликар, највећи број предмета прикупио је у периоду између два светска рата, када је као професор цртања у Скопљу паузе у настави користио за своја теренска истраживања, уз велике напоре и одрицања. У одабиру предмета водиле су га јасне тежње и методолошки оквир у којем је препознавао одлике неколико комплекса на основу украса и естетских карактеристика, препознавао културне слојеве и различита испољавања традиционалне културе у градској и сеоској средини. Тако је настала збирка коју чини: 2600 предмета, 1617 негатив плоча снимљених на терену, 22 000 листова рукописне грађе и приручна библиотека с око 800 књига и часописа. Најбројнији предмети су делови сеоске народне ношње централнобалканске области, градског одевања, затим рукотворине и производи уметничких заната, алати, накит, оружје, предмети рађени у дрворезби, покућство, црквени пред-

мети (Бјеладиновић-Јергић 1968). Структура збирке одредила је тему сталне поставке која је постављена на спрату Манакове куће и свечано отворена 17. новембра 1968. године. Први чувари збирке Јасна Бјеладиновић Јергић и Ратислава Вукотић осмислиле су и назвале је *Народне ношње и накит централнобалканског подручја у 19. и почетком 20. века*. (Бјеладиновић-Јергић, 1968) Од тада се у простору Манакове куће обележило шест јубилеја о музеолошком трајању збирке и раду Христифора Црниловића, а од 1981. године галеријски простор у приземљу Манакове куће почиње да се користи за студијске и тематске изложбе стручњака Етнографског музеја.¹

Неопходно је споменути период који је следио, у којем је започет отклон од класичних изложбених поставки у Манаковој кући претходним ангажовањем Нине Сеферовић. Она је, препознајући припаднике супкултура као актере у урбаном животу изложбом *Костими и реквизити фудбалских навијача* 1986. године (Стојановић 2020, Ковачевић 2011) инаугурисала теме урбане антропологије у музеологији. У време њеног начелништва Манаковом кућом постављени су и темељи сарадње с културним центрима и излагана је народна уметност других култура² (Марјановић 2020). Нажалост, овакав однос прекинут је распадом државе и у новим околностима стваране музејске реалности.

Радионице традиционалних заната

Деведесете године прошлог века у Манаковој кући прошле су у изазовима проналажења отвореније комуникације с публиком различите животне доби и ширих интересовања. Не занемарујући значај научно-истраживачког рада и потребу за новим и другачијим начинима представљања наслеђа у периодима који су на многим пољима нудили затварње и изолацију, Манакова кућа је била прибежиште оних који су у изразима и тумачењима традиције налазили одговоре на питања не посустајући у истицању потврђених вредности у тада већ нарушеној стабилности друштвене стварности. Њихови напори данас се могу посматрати кроз резултате оличене у неколико јубилеја који су приређивани о важним годишњицама за Етнографску спомен-збирку

¹ О програмима у Манаковој кући у периоду од 1990. до данас највише података добили смо у документацији Етнографског музеја о реализованим програмима и архиви која је вођена од 1990. године у Манаковој кући. Поред промотивних материјала о реализованом програму, велики значај има и књига утисака у којој су забележена мишљења посетилаца и разговори с колегама који су организовали програм и учествовали у његовој реализацији.

² Неке од најзначајнијих изложби наведеног периода: *Александар Дероко – старе сеоске и варошке куће (цртежи)*, *Афрички чешљеви*, *Инусивут – живот канадских Ескимана*, *Народне рукотворине и фотографије културног троугла Шри Ланке*.

Христифора Црниловића и Манакову кућу³ и изложбама које су чиниле прекретницу у покретању радионица уметничких заната, као што је изложба *Торбе у Србији у функцији преноса добара* др Софије Костић, 1990. године. То је период у којем су започеле радионице уметничких заната у заједници с репрезентативним удружењима и институцијама које су препознале заједнички интерес у преношењу техника израде предмета уметничких заната на основу фондуса Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића и народних рукотворина похрањених у њој. Заправо је изложба *Торбе у Србији у функцији преноса добара* иницирала формирање радионице ручног ткања у организацији академских уметника Бранке Боројевић-Цокић, архитекте Етнографског музеја и Надежде Ристић Влајковић. До данас радионица ткања показала је своју одрживост по броју заинтересованих полазника различите животне доби, професија и интересовања. Ово је покренуло и оснивање удружења за очување ткачког заната, удружења ткаља које су своје радове пласирале и знање стечено на радионицама ткања употребиле у свом даљем раду, а чији су производи временом добијали тржишну вредност у складу с повећаном потражњом производа ручне израде (Стојковић 1995).

Уметничко-занатској радионици ткања следила је радионица керамике коју су заједно са стручњацима Музеја оформили професори Факултета примењене уметности Антонија Драгутиновић и Мирољуб Драмићанин под стручним саветовањем професора Бранислава Стајевића, у циљу подсећања на грнчарство и његовог очувања. Ова радионица доживела је и обележавање 20 година трајања 2011. године (Стојковић 2011). Све ово резултирало је изложбама и колонијама посвећеним ткању и керамици и учинило је Манакову кућу препознатљивом у напорима да се стари занати очувају. Полазници време проведено на курсевима препознају као квалитетно проведено слободно време, поједини су наставили стицање знања у даљем образовању на Факултету примењених уметности, а неки у мануелној производњи, стичући добит продајом производа израђених вештинама стеченим на курсевима. Резултати су презентовани на изложби полазника курсева уметничких заната продајног карактера у Манаковој кући 2000–2001. године.

У троуглу тумачи наслеђа – носиоци наслеђа – публика нађени су оптимални распони комуникације кроз радионице традиционалних заната и школе традиције за децу школског узраста. Повезаност с очувањем старих заната на радионицама зачетим деведесетих година позиционирала је Манакову кућу и у савремени оквир посматрања заната као значајног дела нематеријалног наслеђа и његове заштите кроз Конвенцију о нематеријалном наслеђу (2003). Ту није исцрпљен потенцијал Манакове куће која самим својим изгледом и амбијентом пружа довољно разлога да у њој буду презентовани елементи уписани у Национални регистар за нематеријално културно наслеђе. Делом је постигнут велики напредак одржавањем радионице *Десет дана филигран*, која се од 2018. године одржава у летњим месецима,

³ Прилог о одржаним јубилејима на крају рада.

где полазници стичу практична знања од тренутно најактивнијих носилаца овог занатског умећа, Горана Ристовића Покимице и Иване Стојановски Станковић.

Просветно-педагошки рад

У периоду од 1994. до 1999. године одржавале су се Школе традиције у којима су деци школског узраста уз различите садржаје представљани обичаји божићног и ускршњег циклуса и основне вредности наслеђа. Стручњаци Етнографског музеја окупљени у тимове које су водиле Драгана Стојковић и Ирена Филеки са својим сарадницама, млађим кустосима, Јеленом Вулетић, Тијаном Чолак-Антић Поповић, уз помоћ истакнутих појединаца из професионалних удружења припремале су програме који су се састојали од предавања, представа, пројекција филмова и дечјих радионица у којима су полазници узимали активно учешће (Филеки 1995). Школе традиције као пример добре праксе и интердисциплинарне сарадње у педагошкој музеологији добиле су свој потпуни облик у дечјим радионицама које се одигравају кроз програме *Дете и традиција* у простору дечјег клуба Етнографског музеја у Београду.

Сарадња с образовним установама и удружењима

Сарадња с професорима Академије примењених уметности започета кроз радионице уметничког заната се током деведесетих продубљује и новим начинима сарадње, и већим учешћем студената. Обрађивани су различити феномени свакодневног живота који заслужују да се представе, а резултат су упознавање студената са збирком Христифора Црниловића и наслеђем. У оквиру циклуса изложби *Од старог ка новом* 1995–1997. године остварена је сарадња с професорима и студентима Одсека костима, у класи професорке Зоре Давидовић. Инспирисани предметима из Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића студенти су презентовали своје цртеже и поглед на наслеђе из свог угла. Ова сарадња се наставила, па је 2000. године настала изложба *Ког је рода одевање?*, изложба цртежа и фотографија, резултат заједничких теренских истраживања студената Факултета примењених уметности и Студената Филозофског факултета – Одељења за етнологију и антропологију, на којој су анализирали одевање становника Београда. Организоване су и дискусије на тему културне конструкције

рода кроз одевање које су се одржавале као пратећи програм изложбе. Сарадња с уметницима примењене уметности настављена је до данас, било да су се представљали публици Манакове куће кроз самосталне изложбе инспирисане наслеђем, било да су учествовали у визуелном идентитету изложби стручњака Етнографског музеја. Због специфичности Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића и простора Манакове куће, она је стекла посебно место у односима чувара наслеђа и уметника, тако да до данас остаје мост међу дисциплинама којима се баве, што се у 2021. години остварило кроз изложбу *Пренеси даље*, насталу у сарадњи Секције за текстил и савремено одевање Удружења ликовних уметника примењене уметности Србије. Задатак који је постављен пред уметнике био је да у својим уметничким остварењима успоставе дијалог савременог и традиционалног у дизајну текстила и одевних предмета.

Сарадња са школом *Техноарт Београд* за машинство и уметничке занате реализује се од 2017. године кроз изложбу матураната смерова Јувелир и Гравер уметничких предмета.

Поред изложбене делатности кустоса нашег музеја остварено је мноштво гостујућих изложби и манифестација, од којих ћемо споменути изложбу *Иза седам брова: Куртизане и куплераји у Београду у 19. и почетком 20. века*, аутора Велимира Ђургуз Казимира и Марије Стојић, на манифестацији *Ноћ музеја 2005.* године. Велики број посетилаца на овој изложби и интересовање које је изазвала код њих скренуло је пажњу на потребу да се теме из приватног живота више обрађују и провокативније експонирају.

Уместо закључка

Периоду деведесетих година 20. века претходе прилично мирне године уједначене културне политике у којој су се рад и програм презентовали осигурани у позадини територијалне и друштвено-политичке целине са системом институција и културном политиком која се заснивала на представљању народне традиције у духу етнографске музеологије засноване на предствима о слици свеобухватног јужнословенског наслеђа, са значајним ставом према међународној сарадњи којом је представљана култура других народа, што нам је приближило уметност народа Африке, Јужне и Северне Америке и Канаде. До 2000. године стигло се оснаживањем радионица заната, нове форме сарадње нашле су се у удружењима грађана која се грађанским активизмом боре за део наслеђа у којем се препознају. Положај Манакове куће као издвојеног одељења Етнографског музеја у Београду пружао је различите предности. Првенствено као место ослобођено ауре конзервативног и недодирљивог, на које у извесној мери асоцира здање на Студентском тргу. Тиме се пружа прилика растерећенијем односу између стручњака и посети-

лаца, чиме се постиже лакше преношење и прихватање знања и вредности, а првенствено потреба за очувањем наслеђа. Међународна сарадња уступила је место регионалном у изложбеној делатности која има тенденцију даљег напретка, подједнако као и сарадња с музејима и стручњацима у Србији. Манифестације којима се прикључујемо представљајући се и прилагођавајући програм њиховим оквирима нудећи свој садржај су *Дани европске баштине* од 2009. године, *Ноћ музеја* од 2005. године и *Музеји Србије 10 дана од 10 до 10* од 2016. године.

Оно што бисмо пожелели у наредним годинама је више храбријих почета и ангажованији приступ у осветљавању савремених културних и супкултурних форми кроз укључивање локалне заједнице у културу у којој се савремено и традиционално прожимају и имају нејасне границе. Млађе генерације нису имале непосредни додир с традиционалном културом и толико је наш задатак јаснији у препознавању потребе да им се понуди тумачење вредности и значаја традиције кроз адекватан референтни оквир и презентацију уз употребу савремених технологија.

Извори

Документација и архива Етнографског музеја у Манаковој кући.

ЛИТЕРАТУРА

- Бјеладиновић-Јергић, Јасна. 1979. Десет година Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића. *Гласник Етнографског музеја* 43: 189–193.
- Бјеладиновић-Јергић, Јасна. 1989. Деведесет година Етнографског музеја у Београду, Етнографска спомен-збирка Христифора Црниловића. *Гласник Етнографског музеја* 54/55: 9–34.
- Филеки, Ирена. 1995. Школе у Манаковој кући. *Гласник Етнографског музеја* 58/59: 217–223.
- Ковачевић, Иван. 2011. Музеји и модернизација: дрес, трактор и пластична лутка. *Етноантрополошки проблеми* 6/2: 365–380.
- Марјановић, Маја. 2020. Уводна реч. *Прича о Нини, каталог изложбе*. Етнографски музеј у Београду, 5–11.
- Стојановић, Марко. 2020. О Нини, навијачима, музеју и нама. *Прича о Нини, каталог изложбе*. Етнографски музеј у Београду, 25–29.

- Стојковић, Драгана. 1995. Музеј у функцији популарисања етнографског наслеђа. *Гласник Етнографског музеја* 58/59: 207–216.
- Стојковић, Драгана. 2001/2002. Етнографска спомен-збирка Христифора Црниловића. *Гласник Етнографског музеја* 65/66: 227–239.
- Стојковић, Драгана. 2011. 20 година керамичке радионице у Манаковој кући. *Каталог изложбе*, Етнографски музеј у Београду.

ПРИЛОЗИ

Прилог 1

Јубилеји у Манаковој кући од 1979. до 2019. године

1978–1979.

Десетогодишњица отварања Етнографске спомен-збирке обележена је изложбом *Христифор Црниловић – сликар и колекционар*. У периоду од 21. јануара 1978. до 15. новембра 1979. у приземљу Манакове куће могао се видети животни пут Христифора Црниловића, приказани су предмети из збирке који нису на сталној поставци (примерци грађанске ношње и накита, затим оружје, прибор за писање, бочице за мирис, зарфови, кутије за накит). Изложба је представила уметничко стваралаштво Христифора Црниловића са 24 слике углавном женског акта и портрета рађене у техници пастела, угља и уља. Приказане су и слике *Аутопортрет* и *Маслина са Крфа*, за ову прилику позајмљене од Народног музеја. Аутор изложбе била је Јасна Бјеладиновић, а ликовни уредник Радмила Лазаревић (Бјеладиновић, 1979, 193).

1986.

Осамнаести септембар 1986. Изложбом *Фотографије Христифора Црниловића* обележено је сто година од његовог рођења. Приказан је делић мало познатог, али врло богатог фотографског рада Христифора Црниловића. Највећу пажњу при снимању посветио је основној теми својих етнографско-колекционарских интересовања – народној ношњи и накиту. Фотографије су настале у Македонији и Србији између два светска рата. Аутор изложбе била је Нина Сеферовић.

1996–1997.

Од 17. децембра 1996. до 5. марта 1997. Поводом обележавања 110 година од рођења Христифора Црниловића приређена је изложба *Из занатске прошлости Балкана – Христифор Црниловић, прикупљач етнографског блага*, аутор Драгана Стојковић, ликовна реализација Бранка Боројевић-Џокић. Експонате су чинили предмети из збирке фотографије, скице и делови текста из Црниловићеве рукописне грађе. Приказани су следећи занати: дунђерство (народно градитељство), дограмацилук (грађевинска столарија у служби опремања ентеријера), копаница (уметници дрворез), зографија (поствизантијско црквено сликарство), кујунцилук (израда накита) и терзијски занат (израда градске ношње).

1998.

Од 26. марта до 24. априла 1998. *Христифор Црниловић – слике*, аутор изложбе Драгана Стојковић, ликовна реализација Бранка Боројевић-Џокић. Овом изложбом обележено је 30 година рада Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића. У оквиру изложбе представљене су 34 Црниловићеве слике, нешто мање цртежа и документациони материјал који се односи на његов сликарски рад. Слике су рађене техником пастела и уља. Тематски најзаступљеније су студије људске фигуре, затим портрети и мањи број пејзажа и мртве природе. Слике су настале у периоду између 1918. и 1959. године.

2008.

Једанаести јун 2008. Изложбом *Истраживање професија или страст* аутора Драгане Стојковић започете су активности поводом обележавања 40 година Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића. Одржана је и летња школа која је полазницима пружио основна знања о породичном наслеђу. Као резултат овог дружења настала је изложба ђака *Етнолошко наслеђе моје породице* (3–13. децембра 2008.) на којој је представљен њихов самостални истраживачки рад. За организацију овог догађаја заслужни су Етнографски музеј у Београду (Драгана Стојковић, кустос у Манаковој кући), Етнографски институт САНУ (Мирослав Нишкановић), Културно-образовни центар *Радионица под отвореним небом*, ОШ „Краљ Александар Карађорђевић”, Прњавор, ОШ „Скадарлија”, Београд, ОШ „Исидора Секулић”, Београд. Изложбу су помогли Секретаријат за културу Града Београда, Општина Савски венац и Општина Стари град.

2018.

Осми фебруар 2018. Поводом дана рођења Христифора Црниловића одржано је предавање *Пустоодна светлост или четири кретања Христифора Црниловића*, проф. др Станислава Станковића и приказан је филм *Кучевиста или Душанов знак – једна приповест о Скопској Црној Гори*, Небојше Илића Илкета.

Maja Marjanović

Manak's house under the auspices of the Ethnographic Museum

Summary

The position of Manak's house as a separate unit of the Ethnographic Museum in Belgrade has been offering many advantages as well as challenges. During the 53rd year of conservation of the Ethnographic Memorial Collection by Hristifor Crnilović, the approaches to presenting the heritage and designing the programs also changed many times. This is reflected in a large number of exhibitions organized by experts from the Ethnographic Museum in Belgrade and other museums in Serbia, international and regional cooperation, programs of workshops in traditional crafts, schools of tradition and important events in which we have been participating.



Слика 1. 10 дана филиграна, јул/август 2021.,
фотографисала Милена Ђурица



Слика 2. 10 дана филиграна, јул/август 2021.,
фотографисала Наташа Младеновић Рибих



Слика 3. Радионице ткања у Манаковој кући, 2019.,
фотографисала Милена Ђурица



Слика 4. Христифор Црниловић, сликар и колекционар 1886–1963.

Нематеријално културно наслеђе

Данијела Филиповић, кустос етнолог-антрополог
Центар за нематеријално културно наслеђе Србије
при Етнографском музеју у Београду

мрр Наташа Младеновић Рибич, кустос етнолог-антрополог
Центар за нематеријално културно наслеђе Србије
при Етнографском музеју у Београду

ФОРМИРАЊЕ И РАД ЦЕНТРА ЗА НЕМАТЕРИЈАЛНО КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ СРБИЈЕ ПРИ ЕТНОГРАФСКОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ: ПОЗИЦИОНИРАЊЕ У НАЦИОНАЛНОМ СИСТЕМУ ОЧУВАЊА *ЖИВОГ НАСЛЕЂА*

У раду ће бити сагледано увођење система очувања нематеријалног културног наслеђа у Републици Србији након ратификације Унескове Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа (Конвенција) и успостављања институционалног оквира за њену примену. Етнографски музеј у Београду, који се од оснивања 1901. године, између осталог, бави и истраживањем, проучавањем и прикупљањем знања о традиционалном начину живота – попут народних обичаја и ритуала, традиционалног занатства, исхране и другог, препознат је као релевантна установа заштите *живог наслеђа*, те му је 2012. године, формирањем Центра за нематеријално културно наслеђе Србије, поверен рад на очувању овог сегмента наслеђа. Видљивост, али и шири друштвени значај рада Центра, најпре се препознаје у вођењу Националног регистра нематеријалног културног наслеђа Србије. Посебна пажња биће посвећена позиционирању Центра, као централног стручног тела надлежног за имплементацију Конвенције на националном нивоу, у дефинисању методологије идентификовања, до-

кументовања и доношења стручних упутства за установе заштите у Републици Србији. Такође, осврнућемо се и на рад у домену едукације из области очувања нематеријалног културног наслеђа и на успостављање сарадње између научних, истраживачких, образовних и институција културе, експерата, стручних центара и организација, те јединица локалне самоуправе, као и на повезивање са заједницама, групама и појединцима који су носиоци наслеђа. Све ове активности усмерене су на стварање система који ће омогућити подизање свести о значају овог сегмента наслеђа и помоћи при препознавању, идентификовању и креирању мера очувања *живог наслеђа* којим управљају његови носиоци. Такође, биће сагледана улога Центра у праћењу и примени међународних механизма заштите нематеријалног културног наслеђа, активним радом на уписима на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства.

Кључне речи: нематеријално културно наслеђе, Национални регистар, успостављање легислативе, очување *живог наслеђа*.

Увод

Усвајањем Унескове Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа дошло је до концептуалне промене у схватању наслеђа, најпре у стручним и научним круговима, а касније и у домену легислативе. Увођењем нематеријалног културног наслеђа¹ у систем заштите на глобалном нивоу мења се представа о природи културног наслеђа, начинима његовог испољавања, али и управљања наслеђем. У том смислу, Брн оправдано сматра да Конвенција има потенцијал да стави већи фокус на друштвену димензију наслеђа, као и да вреднује друштвене праксе, вештине и традиције као еквиваленте објеката, места и предела који се сматрају наслеђем (Вугте 2009, 229). Такође, близак нам је и став Крепсове да се Конвенција „може посматрати као раскид с модернистичким парадигмама о заштити културног наслеђа у којима су се концепти наслеђа сврставали у материјалне ствари, а експерти су управљали изворима наслеђа. Насупрот томе, Конвенција заго-

¹ Термин „нематеријално културно наслеђе” се провлачи кроз неколико докумената издата од стране Унеска од краја осамдесетих година XX века, али је своје коначно утемељење добио 2003. године, усвајањем Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа. У тексту Конвенције истакнуто је да се ова врста наслеђа наводи као „главни покретач културне разноликости” и „гарант одрживог развоја” у Унесковој Препоруци за очување традиционалне културе и фолклора (1989), Унесковој Универзалној декларацији о културној разноликости (2001) и Декларацији из Истанбула (2002). Видети у: *Закон о потврђивању Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа*. 2010, 14. Пре доношења Конвенције, промоција ове врсте наслеђа је остваривана и кроз систем Живог људског наслеђа (1993) и Прокламацију о ремек-делима усменог и нематеријалног наслеђа човечанства (1998) (Aikawa-Faure 2009, 13).

вара деобу кустоског ауторитета, истицањем главне улоге локалних заједница и 'носилаца' у очувању сопственог културног наслеђа" (Kreps 2009, 203).

Осврћући се на радове домаћих етнолога и антрополога, може се приметити да се слажу у ставу да проучавање феномена нематеријалног културног наслеђа представља предмет проучавања ове дисциплине од њеног настанка до данас (Sinani 2011, 53; Гавриловић 2011, 221–223), те да је у континуираним истраживањима народне културе, како духовне, тако и материјалне, идентификован велики број елемената овог наслеђа и формиран темељан корпус информација о њему (Жикић 2006, 20; Матић 2011, 24). Међутим, треба имати у виду да се, како и Краус наглашава, Унескова Конвенција бави заштитом и промовисањем живог нематеријалног културног наслеђа савремених заједница, наслеђа које се „активно ствара, одржава и трансформише”, које је „традиционално, савремено и живо у исто време” и које „не представља само традиције наслеђене из прошлости, него и савремене сеоске и градске обичаје (и не само обичаје, прим. аут.) у којима учествују различите културне групе” (Краус 2011, 12). Посматрање нематеријалног културног наслеђа као савремених манифестација наслеђених традиција које имају живу функцију у свакодневном или свечано-религијском животу заједница које их баштине (Тодоровић 2011, 77) на најбољи начин појашњава Унесков концепт *живог наслеђа*, који је успостављен овом Конвенцијом.

Да је реч о легитимном пољу истраживања етнолошко-антрополошке дисциплине подвлачи и Жикић, наводећи да „можемо с пуним правом да сматрамо да се нематеријална баштина доживљава као жива културна баштина, односно као део свакодневног живота одређених култура – а то је, управо, оно шта етнологи и антрополози истражују, о чему пишу, предају, праве музејске изложбе итд.”, те да је у поимању ове врсте баштине, односно наслеђа, нагласак „на идејама и представама које је обликују, а не на материјалном манифестовању” (Жикић 2006, 13–14), мада материјални елементи и артефакти свакако нису у потпуности изостављени, имајући у виду чињеницу да су често повезани с извођењем, преношењем или материјализацијом знања и вештина у вези са појединим елементима нематеријалног културног наслеђа.

Имајући у виду феномене који су предмет бављења етнологије и антропологије, од њеног успостављања као научне дисциплине али и данас, попут социјалне и духовне културе, народних обичаја и ритуала, традиционалних заната, исхране и другог, потпуно је легитимно препознавање Етнографског музеја у Београду као институције која својим стручним деловањем, капацитетима, али и областима рада које покрива, може преузети значајну улогу у систему очувања нематеријалног културног наслеђа Србије, који је Република Србија почела да успоставља од 2011. године, годину дана након усвајања Конвенције. Формирањем Центра за нематеријално културно наслеђе при Етнографском музеју у Београду, ова републичка установа културе добила је централну улогу у очувању *живог наслеђа*, што је додатно потврђено и недавно усвојеним Законом о музејској делатности, којим је

утврђена и као матични музеј за етнологију, културну антропологију и нематеријалну баштину.²

Законодавни и институционални оквир за очување нематеријалног културног наслеђа у Републици Србији

Успостављање новог система очувања наслеђа у Републици Србији започиње усвајањем Закона о потврђивању Конвенције у очувању нематеријалног културног наслеђа (2010), којим не само да постојеће институције заштите наслеђа добијају и нове улоге, већ се уводе и нови актери који у претходним системима нису били препознати – носиоци и локалне заједнице. Наиме, очување наслеђа, односно његова заштита (што се и данас посматра као примарна улога инситуција), подразумева да се држава, обезбеђујући пре свега правни и финансијски оквир, и институције, вршећи своју основну делатност, брину о наслеђу. У таквом систему улога носилаца наслеђа није била видљива, док је Конвенцијом препозната већ у спровођењу основног предуслова за систематско старање о наслеђу означеном као нематеријално – идентификацији елемента. Улога носилаца наглашена је као кључна и у обезбеђивању преношења и одржања функције наслеђа у заједницама. Нови систем, у којем „заједнице, групе и, где је применљиво, појединци имају примарну улогу у очувању свог нематеријалног културног наслеђа”³ ставља носиоце наслеђа и локалне заједнице у позицију активног деловања, чиме они постају партнери институцијама у пословима бриге о наслеђу.

Додељивање ове улоге носиоцима и локалним заједницама условило је и неразумевање улога у систему очувања наслеђа, пре свега оног дела стручне јавности који је, налазећи утемељење за бављење нематеријалним културним наслеђем у вишедеценијском раду институција у домену етнолошко-антрополошког, фолклористичког, етнолингвистичког и етномузиколошког научно-истраживачког рада, бављење *живим наслеђем* препознао превасходно као ново поље сопственог ангажовања. Важно је подсетити да је улога институција препозната у Оперативним смерницама за примену Конвенције, у којима је, између осталог, истакнуто да институције, међу којима су и институти, музеји, архиви, библиотеке, имају важну улогу у „прикупљању, документовању, архивирању и очувању података о нематеријалном културном наслеђу, као и у обезбеђивању информација и подизању свести”. Смерницама је указано и на то да је неопходно подстаћи ове институције да „укључе носиоце нематеријалног културног наслеђа у ор-

² Више у: Закон о музејској делатности, члан 44. „Службени гласник РС” бр. 35/2021 и 96/2021.

³ Видети на: <https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866> (приступљено 20. 10. 2021).

ганизовање изложби, предавања, семинара, дебата и обука о њиховом наслеђу; да уведу и развијају приступе који подразумевају непосредно учествовање носилаца у представљању нематеријалног културног наслеђа као живог наслеђа које се стално развија; да буду фокусирани на континуирано обнављање и преношење знања и вештина неопходних за заштиту нематеријалног културног наслеђа, пре него на објекте у вези с истим”⁴ (Оперативне смернице 2020, 52).

Успостављање легислативе за системски рад на очувању живог наслеђа

После усвајања Конвенције уследило је успостављање правног оквира за системски рад на очувању нематеријалног културног наслеђа у Републици Србији, који је настављен изменама закона и применом подзаконских аката и правилника⁵ којима се дефинишу надлежности и процедуре за системско деловање у циљу очувања нематеријалног културног наслеђа. Изменама и допунама Закона о култури (2020), делатност заштите у области нематеријалног културног наслеђа уведена је као општи интерес у култури, док је увођење очувања нематеријалног културног наслеђа у институционални оквир остварено Законом о музејској делатности (Службени гласник, 35/2021 и 96/2021). Овим Законом, делатност очувања регистрованих елемената нематеријалног културног наслеђа утврђена је као општи интерес, а очување нематеријалног културног наслеђа кроз сарадњу са заједницама прописано је као један од циљева заштите у музејској делатности. Законом је утврђено и да Центар за нематеријално културно наслеђе при Етнографском музеју у Београду обавља послове централне установе за очување нематеријалног културног наслеђа, те су му поверени послови вођења регистра нематеријалног културног наслеђа, учествовања у изради стратегије развоја установа заштите, старања о усклађивању међународних стручних стандарда у области музејске делатности, као и доношења стручних упут-

⁴ *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2020 Edition*. Доступно на: https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2020_version-EN.pdf (приступљено 20. 10. 2021).

⁵ Национални комитет за нематеријално културно наслеђе усвојио је у јуну 2012. правилнике којима је регулисан рад овог стручног тела, као и упис елемената у Национални регистар: Правилник о раду Националног комитета за нематеријално културно наслеђе Републике Србије и Правилник о упису у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Републике Србије (<http://nkns.rs/cyr/o-nematerijalnom-kulturnom-nasledju>, приступљено 15. 11. 2021).

ства за музеје у Републици Србији у области очувања нематеријалног културног наслеђа⁶.

У сагледавању законских оквира важно је осврнути се и на улогу Центра, односно његових стручњака, у имплементацији Конвенције у домаће законодавство, која је видљива и у успостављању процедура и стручних смерница за очување овог сегмента наслеђа, пре свега правилницима којима се регулише рад стручних тела из мреже за очување нематеријалног културног наслеђа. Учешће стручњака Центра у поступцима израде релевантних закона, као што је ангажовање у радним групама за израду закона којима се уређује музејска делатност, односно систем заштите и очувања културног наслеђа,⁷ допринели су да искуства стечена у примени Конвенције и пракса у раду на очувању нематеријалног културног наслеђа буду препознати и имплементирани у национално законодавство.

Овако постављен законски оквир пружа солидну основу за рад на надоградњи успостављеног система заштите *живог наслеђа* који би требало да омогући свеобухватан и плански рад на очувању нематеријалног културног наслеђа, односно да обезбеди предуслове за његово преношење на генерације које долазе, уз заједничко деловање носилаца и институција, као и активно и континуирано учешће ширег друштва – локалних заједница, струковних удружења, невладиног сектора и других.

Институционални оквир за примену Унескове Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа

Успостављање институционалног оквира, као и подизање стручних, административних и институционалних капацитета, на националном и локалном нивоу, други је важан корак који је предузело Министарство културе и информисања, као надлежно за примену Конвенције, одмах након њеног потврђивања. Следећи искуства већ успостављених система, али узимајући у обзир постојећи институционални, законодавни и стручни оквир, то је постигнуто, у првом реду, анимирањем институција које се баве проучавањем традиционалне културе, друштвених обичаја, традиционалне музике, игре, усменог стваралаштва и других израза и пракси који припадају доменима нематеријалног културног наслеђа. Истовремено, уважавајући препоруке Конвенције, Министарство је током 2011. и 2012. године пажњу усмерило и на успостављање компетентних тела за очување нематеријалног културног наслеђа.

⁶ Видети Закон о музејској делатности, члан 40. „Службени гласник РС” бр. 35/2021 и 96/2021.

⁷ <https://kultura.gov.rs/tekst/343/radna-grupa-za-izradu-nacrta-zakona-o-muzejskoj-delatnosti.php>, <https://kultura.gov.rs/tekst/5916/javne-rasprave.php> (приступљено 20. 10. 2021).

Сагледавајући успостављени институционални систем за очување нематеријалног културног наслеђа, уочавамо да њега чине мрежа (малобројних) стручних и саветодавних тела, формирана с циљем остваривања постављених задатака и препорука Конвенције, с једне стране, и институције које су своје стручне и програмске капацитете прилагодиле и ангажовале у новом систему очувања *живог наслеђа*, с друге стране. Како констатује Душица Живковић, основни циљ приликом формирања мреже за очување нематеријалног културног наслеђа, поред формирања националног инвентара, било је и стварање система „да би се сачувало и наставило преношење културног наслеђа, како посредством професионалаца и музеалаца, тако и посредством тзв. живих чувара и преносилаца знања нематеријалног наслеђа” (Живковић 2011, 24). Упоређујући поставку система дату на почетку рада на формирању институционалног оквира за очување *живог наслеђа* са тренутним стањем, можемо да констатујемо да успостављена мрежа функционише, с мање или више истим задацима, од 2011. године и њу чине: Национални комитет за нематеријално културно наслеђе, Комисија за упис у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа, мрежа регионалних координатора и Центар за нематеријално културно наслеђе Србије.

Међу задацима Националног комитета, који делује у Министарству културе и информисања, су они који се односе на уређење система очувања нематеријалног културног наслеђа (рад на дефинисању стратешких праваца очувања овог сегмента наслеђа, давање смерница за укључивање нематеријалног културног наслеђа у национално законодавство), као и доношење одлука о упису елемената у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа и утврђивање предлога за уписе на релевантне листе Унеска. Састав Комитета, који чине стручњаци из различитих научно-истраживачких дисциплина, обезбеђује неопходну мултидисциплинарност у очувању *живог наслеђа*, а она је видљива и кроз рад Комисије за упис елемента нематеријалног културног наслеђа у Национални регистар.⁸ Комисија је задужена за стручну оцену предлога које заједнице, у сарадњи с регионалним координаторима, идентификују као елементе *живог наслеђа* и препознају као одраз свог идентитета, те, као такве, упуте на разматрање за упис у Национални регистар. У овом процесу важну улогу имају регионални координатори⁹ чији је задатак да спроводе активности на проналажењу и идентификацији елемената нематеријалног културног наслеђа и помажу успостављању сарадње између заједница, група, појединаца, експерата, музеја и истраживачких института у циљу прикупљања, документовања, архивирања и чувања по-

⁸ Комисија за уписе елемената део је мреже за очување нематеријалног културног наслеђа од 2011. године, када је деловала као стручно тело Министарства културе и информисања, да би, од 2015. године, формирање Комисије прешло у надлежност Етнографског музеја у Београду.

⁹ Регионални координатори територијано су задужени за одређене географске области (Војводину, централну Србију, западну Србију, источну Србију, јужну Србију и за Косово и Метохију).

датака о наслеђу.¹⁰ Централни део ове мреже чини Центар за нематеријално културно наслеђе при Етнографском музеју у Београду, захваљујући којем је очување *живог наслеђа* постало део институционалне бриге и уведено под окриље установа заштите.¹¹ Центар представља спону између свих наведених тела у оквиру мреже за очување нематеријалног културног наслеђа. Он, између осталог, иницира активности регионалних координатора на очувању и заштити нематеријалног културног наслеђа, врши основну селекцију и стручну обраду кандидованих предлога за упис у Национални регистар, али и активно ради на успостављању сарадње између заједница, група, појединаца, стручњака, установа културе, научно-истраживачких института и невладиног сектора, те предлаже и врши координацију програма и пројеката на националном, регионалном и међународном нивоу, који су усмерени на очување *живог наслеђа*.

С друге стране, институције које су у делокруг рада укључиле очување нематеријалног културног наслеђа, прилагођавајући постојеће или уводећи нове програмске активности и усмеравајући их ка истраживању, презентовању и документовању нематеријалног културног наслеђа, постале су део шире мреже очувања *живог наслеђа*. Наиме, научне, образовне, истраживачке и институције културе, првенствено оне чији је оснивач Република Србија, након усвајања Конвенције укључене су у систем очувања нематеријалног културног наслеђа, појављујући се као предлагачи елемената или деловањем њихових стручњака, како на идентификовању и регистровању елемента, тако и чланством у стручним телима. Међу институцијама које су преузеле активну улогу у очувању нематеријалног културног наслеђа, не само на националном нивоу, свакако су музеји који, како је већ истакнуто, својим деловањем најлакше могу да се укључе у новоуспостављени концепт, пре свега захваљујући развијеним методама документовања и презентовања наслеђа, уз ограничена искуства у раду са *живим наслеђем* и носиоцима, на шта већ у првим годинама примене Конвенције указују аутори који су се бавили овом темом (Kurin 2007, 14; Erlien 2017, 137).

Ограничења у укључивању музеја у очување наслеђа почивала су на неопходности ускалађивања различитих парадигми: парадигме очувања и парадигме заштите (Erlien 2017, 137). Истовремено, Џенет Блејк, анализирајући место музеја у очувању нематеријалног културног наслеђа, примећује да Конвенција уводи парадигму управљања наслеђем и његовог очувања која поставља заједницу у центар, као и да је примена Конвенције започета у тренутку када су се музеји „ухватили укоштац” с новим изазовима у начи-

¹⁰ О мрежи стручних тела и институција и њиховим задацима видети на: <http://nkns.rs/cyt/o-nematerijalnom-kulturnom-nasledju> (приступљено 20. 10. 2021).

¹¹ Изменама Статута Етнографског музеја у Београду и Изменом и допуном Правилника о унутрашњој организацији и систематизацији радних места у Етнографском музеју у Београду (2012) успостављен је Центар за нематеријално културно наслеђе као организациона јединица у којој се обављају послови у складу с усвојеном Конвенцијом о очувању нематеријалног културног наслеђа.

нима представљања наслеђа и повећане заинтересованости за музеје заједница, музеје мањинских и усељеничких култура (Blake 2018).¹² У таквим условима, посебно у почетним годинама примене Конвенције, прихватање новог концепта рада подразумевало је и почетна несналажења и недоумице, те је, када је реч о музејима, од институција које су усмерене на заштиту (и конзервирање) конкретних, материјалних форми, било потребно направити искорак и у стручни рад инкорпорирати истраживање и даље праћење живота феномена савремене културе који се, укорени у традицију, и данас практикују у локалним заједницама. Тако је у музејима широм Србије очување нематеријалног културног наслеђа постало саставни део стручног и истраживачког рада музејских стручњака, пре свега етнолога-антрополога у оквиру етнолошких одељења.

У оваквом окружењу Етнографски музеј у Београду, који је од „оснивања 1901. године кроз етнолошко-антрополошка, етномузиколошка, етнолингвистичка истраживања и прикупљање знања о друштвеним свечаностима и праксама, обичајима, веровањима, усменим традицијама, занатским вештинама и знањима, посвећен проучавању традиционалног начина живота” (Филиповић 2018, 5), постао је институција којој је, оснивањем Центра за нематеријално културно наслеђе, поверена централна улога у очувању *живог наслеђа*. Формирањем Центра за нематеријално културно наслеђе при Етнографском музеју у Београду 2012. године, централног тела задуженог за очување нематеријалног културног наслеђа, успостављен је институционални оквир, који је, током једанаестогодишњег периода имплементације Конвенције, показао пуну функционалност и обезбедио да се у Републици Србији успешно реализују најважнији аспекти рада на очувању нематеријалног културног наслеђа.

¹² Однос музеја и очувања нематеријалног културног наслеђа свакако завређује посебну пажњу, која није у фокусу овог рада, али свакако је важно указати на неке активности и размишљања у којима смо посредно или непосредно учествовали, као што је округли сто одржан 2016. у организацији Института за етнологију и фолклористику и Етнографског музеја Бугарске академије наука у партнерству с Унесковим Регионалним центром у Софији и Словеначким етнографским музејом (издање *Between the Visible and the Invisible: the Intangible Cultural Heritage and the Museum, Publishing House of Bulgarian Academy of Sciences*), сагледавање улоге музеја у очувању нематеријалног културног наслеђа током 12. редовног годишњег састанка мреже експерата за нематеријално културно наслеђе југоисточне Европе (Љубљана, 2018) и, пре свега, пројекат „Нематеријално културно наслеђе и музеји” који истражује различите приступе, интеракције и праксе у очувању нематеријалног културног наслеђа, сагледава искуства у очувању *живог наслеђа* у Европи, а предлаже и алате за деловање <https://www.ichandmuseums.eu/en/imp-toolkit> (приступљено: 20. 10. 2021).

Формирање Националног регистра и његова улога у очувању нематеријалног културног наслеђа

Улогу Центра за нематеријално културно наслеђе у систему очувања нематеријалног културног наслеђа у Србији, у овом раду ћемо сагледати превасходно кроз анализу начина остваривања основног задатка који му је поверен и који је довео до његовог позиционирања као централне установе за очување нематеријалног културног наслеђа, а то је вођење Националног регистра нематеријалног културног наслеђа.¹³ Рад на идентификовању и регистровању *живог наслеђа*, који се одвија у сарадњи са стручњацима, заједницама, појединцима и установама, а који резултира уписима у Национални регистар, у претходном, готово десетогодишњем деловању Центра, представља највидљивији аспект активности у стручној и широј јавности. Подсетићемо да је успостављање инвентара једна од првих мера очувања препоручених Конвенцијом и, чини се, једна од најлакше остварљивих, јер се заснива на конкретном механизму припреме обрасца и пропратне документације уз поштовање утврђених критеријума који су у складу с онима који су дефинисани Конвенцијом. Надлежна стручна тела у Републици Србији, приликом успостављања система, определила су се за увођење јединственог инвентара – Националног регистра нематеријалног културног наслеђа,¹⁴ који је широј јавности, уз уписе на релевантне листе Унеска, и највидљивији инструмент за очување *живог наслеђа*. Уважавајући постојеће институционалне капацитете и начин организовања система у Србији, сматрамо да се успостављање јединственог инвентара, који обухвата свих пет домена нематеријалног културног наслеђа препознатих Конвенцијом и односи се на територију целе земље, показало као целисходно решење, које у овом тренутку обезбеђује неопходну функционалност система. Према постављеним критеријумима, на основу увида у листу тренутно уписаних елемената (54 уписа) лако је уочити да су у Национални регистар уписани елементи који су присутни на територији целе Србије, као и елементи који се односе на уже географско подручје или регију, али својим значајем, не само за локалну заједницу, већ и за шире друштво, доприносе богатству *живог наслеђа* у Републици Србији (Филиповић 2018). Такође, сагледавајући критеријуме за

¹³ Поверавање одређених послова централне установе за очување културног наслеђа, Центру за нематеријално културно наслеђе, поред Закона о музејској делатности предвиђено је Нацртом закона о културном наслеђу (<https://kultura.gov.rs/tekst/5916/javne-rasprave.php>, приступљено 20. 10. 2021).

¹⁴ Национални комитет за нематеријално културно наслеђе је 18. јуна 2012. године усвојио Листу елемената нематеријалног културног наслеђа за упис у Национални регистар коју је чинило 27 елемената *живог наслеђа*. Усвајањем Листе и увођењем ових елемената у документацију Центра за нематеријално културно наслеђе, успостављен је Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Србије који се константно ажурира уписом нових елемената.

упис, уочава се да су они настали прилагођавањем и корићењем одређења нематеријалног наслеђа према Конвенцији, као и оквира за препознавање *живог наслеђа* које она пружа.

Према Правилнику о упису елемената у Национални регистар¹⁵, да би елемент нематеријалног културног наслеђа био уписан у Национални регистар, неопходно је да га заједнице, групе или појединци препознају као део свог културног наслеђа; да има значајну улогу у животу заједница, група и појединаца који га практикују; да пружа заједници и појединцу осећај идентитета и континуитета, као и да је укоревен у заједницу и преноси се с генерације на генерацију, при чему га заједнице и групе непрестано и изнова стварају. Такође, критеријуми подразумевају да је реч о елементима који доприносе јачању интеркултурног дијалога, поштовању важећих стандарда у области људских права, као и суживоту различитих заједница.¹⁶

Уписом елемената нематеријалног културног наслеђа у Национални регистар остварује се формално признавање вредности и значаја наслеђа, које заједница препознаје и издваја као сегмент који је на најбољи начин представља (репрезентује), без обзира на његов локални, регионални или национални карактер. Истовремено, важно је приметити да поред тога што Национални регистар јесте административно успостављени алат и један од начина подршке заједницама да препознају и вреднују сопствено наслеђе, његова улога се испољава на неколико нивоа.

Пре свега, Национални регистар обухвата целокупну документацију о уписаном елементу (у писаном и електронском облику), због чега има изузетно важну улогу у документовању и чувању документације о елементима нематеријалног културног наслеђа. Важност документовања додатно се повећава када се узме у обзир карактер нематеријалног културног наслеђа, као наслеђа које живи, што подразумева његове сталне промене и прилагођавање друштвеним околностима и функцији коју има у заједници. Истовремено, Регистар је значајан и као извор података за развој политика очувања наслеђа, израду стратегија за управљање наслеђем и, наравно, истраживања.

Важна функција Регистра односи се и на његов допринос подизању свести о значају (очувања) нематеријалног културног наслеђа, коју можемо посматрати двојачко – активирањем чланова заједнице која предлаже неки елемент и њиховим укључивањем у поступак идентификовања и креирања мера заштите, уз исказану заинтересованост стручњака, упис доприноси да се у тој заједници подигне свест о значају сопственог наслеђа. Други аспект односи се на чињеницу да упис у Регистар може пробудити заинтересованост код других носилаца, у заједницама с истим или сличним праксама, да препознају вредност сопственог наслеђа и предузму активности у циљу његовог очувања, резултирале оне уписом у Национални регистар или не.

¹⁵ <http://nkns.rs/sites/default/files/documents/pravilnik-o-upisu-u-registar.pdf> (приступљено 20. 10. 2021).

¹⁶ Закон о потврђивању Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа. 2010. члан 2.

На крају, упис у Национални регистар преставља неопходан предуслов за упис на релевантне листе Унеска.

Имајући у виду ове функције Националног регистра, већ приликом његовог успостављања 2012. године када је уписано првих 27 елемената *живог наслеђа*, императив је била израда електронског регистра, који би омогућио не само складиштење података о елементима (укључујући и видео и фото документацију), већ и његову презентацију и доступност широј заинтересованој јавности. Захваљујући пројекту „Дигитализација документације Националног регистра нематеријалног културног наслеђа и коришћење нових информационо-комуникационих технологија у очувању и промовисању нематеријалног културног наслеђа”, који је Центар реализовао у оквиру Унесковог Програма партиципације 2014–2015, Национални регистар унапређен је успостављањем електронског регистра (е-Регистар) нематеријалног културног наслеђа. Полазећи од потребе константног праћења и ажурирања информација о елементима уписаним у Национални регистар, а самим тим и документације која је њихов саставни део, е-Регистар, односно база података коју садржи, оптимизован је за чување података о уписаним елементима, имајући у виду специфичан карактер ове документације која обухвата текстове, аудио и видео записе и фотографије (Filipović 2017, 209).

Израдом е-Регистра створени су предуслови за адекватно чување документације нематеријалног културног наслеђа, као и њено коришћење и презентовање. Како су одређени садржаји електронског Националног регистра доступни широј јавности путем веб-платформе за представљање нематеријалног културног наслеђа¹⁷ значајна је његова улога у обезбеђивању приступачности информација о елементима *живог наслеђа*, не само истраживачима и стручњацима, заинтересованим носиоцима, већ и широј јавности.

О уписима на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства

Успостављање Националног регистра нематеријалног културног наслеђа, као најважнијег инструмента за очување нематеријалног културног наслеђа на националном нивоу, обезбедило је предуслове за укључивање и у међународне оквире очувања наслеђа, пре свега кроз уписе на релевантне листе Унеска. Подсетимо, Конвенцијом су, као механизми очувања нематеријалног културног наслеђа на међународном нивоу, успостављени Репрезентативна листа нематеријалног културног наслеђа човечанства и Листа нематеријалног културног наслеђа којем је неопходна хитна заштита, као и

¹⁷ www.nkns.rs (приступљено 20. 10. 2021).

Регистар добрих пракси у очувању живог наслеђа. Циљ успостављања ових листа јесте да се на међународном нивоу постигне очување нематеријалног културног наслеђа, да се укаже на његов значај и, на првом месту, да се подстакну носиоци наслеђа, као и државе потписнице Конвенције на старање о њему. Такође, ови уписи су и прилика да се покаже да је нематеријално културно наслеђе нешто што различите заједнице могу да деле, да оно може бити део идентитета различитих група, постојати у различитим срединама или преносити се из једне средине у другу, због чега је и установљен механизам мултинационалних номинација, којим више држава може да предложи заједничке елементе наслеђа који су присутни на њиховим територијама. Уписи на Унескове листе су и прилика за међународну промоцију наслеђа, али и за размену искустава у раду на очувању сопственог наслеђа, јер сведоци смо да у савременим условима неке традиционалне форме, губећи своју друштвену улогу у заједници, нестају или се трансформишу.

Република Србије је до сада, следећи установљене приоритете на националном нивоу, а у складу с успостављеним процедурама и динамиком уписа која је претрпела неколико измена од почетка примене Конвенције, била усмерена на уписе на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства, на коју су уписани *породична слава* (2014), *коло, традиционална народна игра* (2017), *певање уз гусле* (2018) и *злауско лончарство* (2020). За упис на ову Листу неопходно је да сваки предлог испуњава основне критеријуме дефинисане Конвенцијом и ближе уређене Оперативним смерницама, што практично значи: да представља нематеријално културно наслеђе по дефиницији Конвенције; да упис тог елемента доприноси јачању присутности и свести о значају нематеријалног културног наслеђа и подстицању дијалога, одражавајући на тај начин културни диверзитет у свету и сведочећи о људској креативности; да су јасно одређене мере очувања које могу обезбедити преношење елемента; да се елемент номинује у складу с најширим могућим учешћем заједница, група, или, у релевантним случајевима, појединаца уз њихову слободну, претходну и информисану сагласност и, пре свега, да је елемент уписан у регистар нематеријалног културног наслеђа на националном нивоу.

У даљем анализирању критеријума за уписе напоменућемо и да успостављање Националног регистра јесте неопходан предуслов, али се као додати задатак поставља и стални рад на унапређењу Регистра и његовом ажурирању, не само новим уписима, већ и, као што смо напоменули, праћењем стања на терену уписаних елемената. То је још један од разлога због којих је Центру за нематеријално културно наслеђе поверено да у стручном капацитету води израду целокупног досијеа и координира рад на изради номинације. Остварујући сарадњу са стручњацима, предлагачима, носиоцима наслеђа, уз укључивање најширег круга заинтересованих који својим деловањем доприносе очувању предложеног елемента (институција културе, образовних, научно-истраживачких установа, локалних самоуправа, удружења грађана и струковних удружења, невладиних организација, органи-

зација цивилног друштва и других), Центар ради на томе да номинацијски предлог испуни критеријуме потребне за упис.

Стручна знања, познавање Унескових административних и процедуралних оквира, који су склони честим ревизијама и усклађивањима, довели до тога да су номинације које је упућивала Република Србија, а иза којих је у стручном погледу стајао Центар, усвајане уз позитивне оцене Унесковог Евалуационог тела и без расправа на седницама Међувладиног комитета на којима се о томе одлучује, о чему сведоче документа с 9, 12, 13. и 15. заседања на којима су усвајани елементи из Србије. Важно је истаћи и да су сâм рад на изради номинација, као и израда редовних периодичних извештаја које Србија подноси Унеску, а које такође реализује Центар за нематеријално културно наслеђе, важни механизми за унапређење знања о мерама, начинима очувања и могућностима које се налазе пред актерима укљученим у очување *живог наслеђа*. Имајући у виду да ови механизми представљају највидљивији начин испољавања принципа очувања *живог наслеђа*, који подразумевају интердисциплинарност, те разнолику структуру релевантних актера, израда адекватних номинација представља и међународну потврду успешности успостављеног система.

О презентацији регистрованог живог наслеђа

На крају, осврнимо се на видове презентације *живог наслеђа* уписаног у Национални регистар, који представљају још један начин подизања свести о значају очувања нематеријалног културног наслеђа. Поред већ наведене презентације е-Регистра у оквиру интернет-странице Центра, овде ћемо указати на још неке начине представљања и промоције регистрованог нематеријалног наслеђа.

Полазећи од потребе за промоцијом и презентацијом нематеријалног културног наслеђа које је уписано у Национални регистар, али и на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства, осмишљена је изложба „Нематеријално културно наслеђе Србије” ауторке Данијеле Филиповић, која је премијерно представљена у Словеначком етнографском музеју, током маја и јуна 2018. године, потом се нашла пред публиком Етнографског музеја у Београду, у периоду јул–септембар исте године, као и у Културном центру Србије у Паризу од 21. октобра до 26. новембра 2019. године. Презентација регистрованог *живог наслеђа* Србије на националном нивоу настављена је гостовањем изложбе у Музеју језика и писма у Тршићу, током септембра и октобра 2021. године.¹⁸

¹⁸ С обзиром на чињеницу да је од 2018. до 2021. године у Национални регистар уписано још шеснаест нових елемената, а Република Србија уписала је на Унескову Репрезентативну

У раду на осмишљавању програма промоције и презентације *живог наслеђа*, а руководећи се Оперативним смерницама за примену Конвенције, којима се сугерише свеобухватно укључивање носилаца у све аспекте рада на очувању сопственог културног наслеђа, у оквиру поставке изложбе „Нематеријално културно наслеђе Србије” у Етнографском музеју у Београду, организовано је представљање појединачних елемената *живог наслеђа* по регионима, што је реализовано у сарадњи са носиоцима наслеђа и регионалним координаторима. Ови програми су наишли на добар одзив публике, а поред тога што су омогућили представљање појединачних елемената и указали на значај Националног регистра, скренули су пажњу и на то да је улога Центра, али и установа културе генерално, да активностима у домену презентације и промоције нематеријалног културног наслеђа буде мост између публике и заједница, група или појединаца који ово наслеђе стварају, преносе своје знање и вештине заинтересованим појединцима, задужени су за чување сопственог наслеђа, али и за управљање њиме.

Рад на интернет-презентацији и промоцији Националног регистра нематеријалног културног наслеђа значајно је интензивирао почетком пандемије вируса SARS-CoV-19, а нарочито од проглашења ванредног стања у Републици Србији, имајући у виду измењен начин рада установа културе, који је, у највећој мери, био усмерен на комуницирање с публиком и представљање активности путем различитих видова компјутерски посредоване комуникације. Овај период се поклопио с обележавањем десет година примене Унескове Конвенције у Србији, тако да су осмишљене различите кампање путем друштвене мреже Фејсбук, како би се скренула пажња на разноврсност елемената нематеријалног културног наслеђа који су уписани у Национални регистар. У оквиру ове кампање, путем које је шира јавност упозната с одређењем појма нематеријалног културног наслеђа, доменима у којима се оно испољава, основним активностима и програмима Центра, али и предлагача и носилаца наслеђа, најбољи одзив публике имале су објаве о појединачним регистрованим елементима *живог наслеђа*.

Уместо закључка

Увођење очувања нематеријалног наслеђа, према оквирима које је пружила Унескова Конвенција о очувању нематеријалног културног наслеђа, питање је које је послужило као основа за сагледавање улоге инситуција у очувању наслеђа, али и отворило простор да стручна јавност буде још јед-

листу још два елемента, за свако од ових гостовања извршена је допуна првобитне поставке, како би се публика упознала са актуелним стањем у Националном регистру, али и на Унесковој листи. Додатна вредност ове изложбе се огледа и у томе што је текстуални материјал, као и каталог изложбе штампан тројезично, на српском, енглеском и словеначком, односно на српском, енглеском и француском језику.

ном подстакнута да препозна и забележи оне форме, пре свега традиционалног живота, које су још увек присутне у заједницама. Музејски стручњаци и музеји као институције представљају онај део стручне јавности који активно учествује у овом процесу. Ипак, заинтересованост локалних заједница и самих носилаца, која је видљива кроз њихово учешће у предлагању елемента за упис у Национални регистар, као и на Унескову Репрезентативну листу, показује не само њихову потребу да своје наслеђе учине видљивим, препознатљивим и сачуваним за будућност, него су и показатељ успешности успостављеног система.

Управо зато низ активности које је организовао Центар за нематеријално културно наслеђе, као институционална окосница овог система, био је усмерен на ширење капацитета и подизање нивоа информисаности о очувању *живог наслеђа* у оквиру успостављеног концепта, али и изазовима с којима се актери у овом систему сусрећу, првенствено у бављењу регистрованим наслеђем. Овде бисмо издвојили стручни скуп „Подизање свести о значају регистрованог нематеријалног културног наслеђа Републике Србије кроз унапређење Националног регистра нематеријалног културног наслеђа”, део активности у оквиру пројекта „Дигитализација документације Националног регистра нематеријалног културног наслеђа и коришћење нових информационо-комуникационих технологија у очувању и промовисању нематеријалног културног наслеђа” на којем не само да је сагледан петогодишњи рад на идентификовању и регистравању нематеријалног културног наслеђа на територији Србије, већ су дефинисане и препоруке за унапређење овог система. Следећи ове препоруке, међу којима су и унапређење координације између стручних тела кроз размену информација и идентификовање и усаглашавање приоритета у спровођењу очувања нематеријалног културног наслеђа, као и стварање могућности за активнију и видљивију улогу стручних организација, Центар је интензивирао сарадњу са струковним организацијама (Етнолошко-антрополошким друштвом Србије, Музејским друштвом Србије – Етнолошком секцијом, ЦИОТИС-ом, Удружењем фолклориста, Српским етномузиколошким друштвом). Ова сарадња била је усмерена између осталог и на остваривање програма неформалне едукације, која је у тренутку када се очување нематеријалног културног наслеђа тек спорадично појављује у образовним прогамама важан механизам деловања.

Такође, један од приоритета рада Центра је и сарадња с образовним институцијама на едукацији о очувању нематеријалног културног наслеђа, која се већ одвија учешћем у активностима Одељења за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду. Иако континуирано учешће у радионицама и едукативним програмима усмереним на (теренско) истраживање и бележење *живог наслеђа* указује на позитивне помаке у заинтересованости и промишљању на ову тему од стране студентата, али и колега с Одељења, неопходно је у наредном периоду радити на унапређењу ове сарадње. Надамо се да ће овај вид сарадње бити подстрек

и за заједнички рад на осмишљавању и реализацији сличних едукативних програма и с другим образовним институцијама.

На сличан начин неопходно је препознати и дефинисати изазове у очувању наслеђа, од који су неки условљени самом природом овог наслеђа, а други почивају на неразумевању Конвенције, њене терминологије, или пак самог система, што свакако поставља нове задатке за Центар за нематеријално културно наслеђе.

Један од тих изазова односи се на прихватање, али и на имплементацију начела да идентификовање елемента, његово бележење и упис у Национални регистар не може бити разлог, нити узрок конзервирања или принудног одржавања елемента у тренутном и документованом облику. Важно је радити на сталном подсећању да је реч о *живом наслеђу* које подразумева и промену и прилагођавање окружењу и новим околностима, као и да су те промене потпуно легитимне докле год елемент задржава своју функцију међу носиоцима у заједници.

Други изазов односи се на схватање у домаћој јавности, а у одређеној мери и међу носиоцима наслеђа и локалним заједницама, да се упис у Национални регистар, а још израженије – упис на Унескове листе – доживљава као прилика за исказивање права на власништво над елементима културног наслеђа. У том смислу, суочени смо с неслагањима међу одређеним заједницама за заједнички упис елемента или придруживање нових заједница постојећим елементима на националном нивоу, односно инсистирањем на већем боју уписа из Републике Србије на Унескову листу. Оваква тумачења су у директној супротности с основним начелима Конвенције, као и са значајем уписа елемента, који се, као што смо навели, између осталог, односе и на охрабривање интеркултурног дијалога и подстицање културне разноликости. У циљу превазилажења овог изазова Центар за нематеријално културно наслеђе посебну пажњу би у наредном периоду требало да усмери на подстицање сарадње у правцу заједничких активности и пројеката различитих заједница, као и дијалога током процеса уписа.

Формирање Центра за нематеријално културно наслеђе при Етнографском музеју у Београду, у оквиру којег је успостављен и у којем се води Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Србије, створило је основу за институционални рад на примени Унескове Конвенције. Делокруг рада и активности Центра су за непуних десет година, што је, историјски посматрано, кратак временски период, довеле до његовог позиционирања као централне установе за очување нематеријалног културног наслеђа, али и поставиле нове задатке и изазове у бављењу наслеђем које живи, чува се и подложно је променама у локалним заједницама које га баштине.

ЛИТЕРАТУРА

- Aikawa-Faure, Noriko. 2009. From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. In *Intangible Heritage*, ed. Laurajane Smith and Natsuko Akagawa, 13–44. London and New York: Routledge.
- Blake, J. 2018. Museums and Safeguarding Intangible Cultural Heritage – Facilitating Participation and Strengthening their Function in Society. *International Journal of Intangible Heritage* 23 Vol. 13: 17–32.
- Byrne, Denis. 2009. A critique of unfeeling heritage. In *Intangible Heritage*, ed. Laurajane Smith and Natsuko Akagawa, 229–252. London and New York: Routledge.
- Гавриловић, Љиљана. 2011. Потрага за особеношћу: изазови и дилеме унутар концепта очувања и репрезентовања нематеријалног културног наслеђа. *Етноантрополошки проблеми* (н. с.) 6 (1): 221–234.
- Erlien, T. Bakka, E. 2017. Museums, Dance, and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: “Events of Practice” – A New Strategy for Museums? *Santander Art and Culture Law Review* 2: 135–156.
- Живковић, Душица. 2011. Имплементација Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа у Републици Србији. *Нематеријално културно наслеђе* 1: 22–25.
- Жикић, Бојан. 2006. Когнитивна антропологија и нематеријална културна баштина. *Гласник Етнографског музеја* 70: 11–23.
- Kreps, Christina. 2009. Indigenous curation, museums, and intangible cultural heritage. In *Intangible Heritage*, ed. Laurajane Smith and Natsuko Akagawa, 193–208. London and New York: Routledge.
- Kurin, Richard. 2007. Safeguarding Intangible Cultural Heritage. Key Factors in Implementing the 2003 Convention. *International Journal of Intangible Cultural Heritage* Vol. 2: 9–20.
- Матић, Милош. 2011. Нематеријално културно наслеђе југозападне Србије – социјална пракса. *Нематеријално културно наслеђе* 1: 94–99.
- Sinani, Danijel. 2011. Religija, kulturni identiteti i nematerijalno kulturno nasleđe. U *Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе*, ur. Bojan Žikić, 43–56. Beograd: Srpski genealoški centar.
- Тодоровић, Јелена. 2011. Разумевање нематеријалног културног наслеђа. *Нематеријално културно наслеђе* 1: 76–79.
- Filipovic, Danijela. 2017. The implementation of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage in the Republic of Serbia: documentation of the National Register of Intangible Cultural Heritage. U *Intangible Cultural Heritage: Safeguarding Experiences in Central and Eastern European Countries and China*, National Heritage Board of Poland. Ed. Hanna Schreiber, Warszawa.

Филиповић, Данијела. 2018. *Нематеријално културно наслеђе Србије = Intangible cultural heritage of Serbia* (каталог изложбе). Београд: Етнографски музеј у Београду.

Извори

- Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2020 Edition.* Доступно на: https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2020_version-EN.pdf (приступљено 20. 10. 2021).
- Закон о потврђивању Конвенције о очувању нематеријалног културног наслеђа.* 2010. Доступно на: (приступљено 14. 10. 2021).
- Закон о музејској делатности,* „Службени гласник РС” бр. 35/2021 и 96/2021.
- Правилник о раду Националног комитета за нематеријално културно наслеђе Републике Србије. 2012. Доступно на: <http://nkns.rs/cyr/onematerijalnom-kulturnom-nasledju> (приступљено 15. 11. 2021).
- Правилник о упису у Национални регистар нематеријалног културног наслеђа Републике Србије. 2012. Доступно на: <http://nkns.rs/cyr/onematerijalnom-kulturnom-nasledju> (приступљено 15. 11. 2021).
- Министарство културе и информисања, <https://kultura.gov.rs/tekst/343/rad-na-grupa-za-izradu-nacrta-zakona-o-muzejskoj-delatnosti.php>, <https://kultura.gov.rs/tekst/5916/javne-rasprave.php> (приступљено 20. 10. 2021).
- Нематеријално културно наслеђе Србије. Доступно на: <http://www.nkns.rs/sug> (приступљено 19. 10. 2021).
- Intangible cultural heritage.* Доступно на: <https://ich.unesco.org/en/> (приступљено 20. 10. 2021).
- The Intangible Cultural Heritage and Museums Project.* Доступно на: <https://www.ichandmuseums.eu/en/imp-toolkit> (приступљено 20. 10. 2021).

Danijela Filipović

MSc Nataša Mladenović Ribić

**ESTABLISHMENT AND ACTIVITIES OF THE CENTER FOR
INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF SERBIA AT THE
ETHNOGRAPHIC MUSEUM IN BELGRADE: POSITIONING
WITHIN THE NATIONAL SYSTEM OF PRESERVATION
OF *LIVING HERITAGE***

Summary

The paper examines the introduction of the system of safeguarding of intangible cultural heritage in the Republic of Serbia through the prism of establishment and scope of activities of the Center for Intangible Cultural Heritage of Serbia at the Ethnographic Museum in Belgrade. The implementation of the UNESCO Convention has caused adjustments in activities of safeguarding-related institutions so that they would match the new concept of heritage, but also, what is even more important, the introduction of heritage holders and the local community as new participants and equal partners who work with institutions and experts in order to identify, document, present, protect and transmit the *living heritage*. UNESCO's concept of preserving intangible cultural heritage posed a challenge to conservation institutions, primarily museums, in the form of harmonizing the paradigm of conservation and the paradigm of safeguarding, which included adjusting the work of experts in these institutions so persons formerly considered informants, treated as holders by the concept of *living heritage*, would be maximally included in presentation of their own heritage. In that sense, the Center for Intangible Cultural Heritage set a good example through the activities that accompanied the exhibition "Intangible Cultural Heritage of Serbia", where it represented a bridge between the public and the bearers of heritage. In its almost ten years of activities, the Center has managed to position itself as a central expert body responsible for implementing the Convention at the national level in scope of defining the methodology for identifying and documenting this type of heritage, as well as in adopting expert guidelines for conservation institutions in Serbia. It also has a most important role in monitoring and implementing the international mechanisms for safeguarding of intangible cultural heritage through active work on entries on the UNESCO Representative List. As these international mechanisms represent the most visible way of manifesting the principle of preservation of *living heritage*, based on interdisciplinary and diverse structure of relevant entities, the activities on inscriptions in the UNESCO list are a confirmation of the success of the established system.

*Софија Пришић**, кустос
Народни музеј Краљево

КРСНА СЛАВА У САВРЕМЕНИМ ТЕЛЕВИЗИЈСКИМ РЕКЛАМАМА – НОВИ ПОГЛЕД НА НЕМАТЕРИЈАЛНО КУЛТУРНО НАСЛЕЂЕ

Унесков концепт нематеријалног културног наслеђа укључен је у рад Етнографског музеја у Београду већ од ратификације Конвенције о том домену културног наслеђа и као такав резултовао уписом елемента *слава, крсно име, крсна слава* прво у национални Регистар нематеријалног културног наслеђа, а потом и на Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства. Несумњиво живо и одрживо наслеђе прослављања породичног светитеља заштитника у данашњем окружењу говори о томе на које је све начине слава укључена у јавни дискурс као један од симбола идентитета. Ово истраживање бави се једном од последица уписа на Унескову Репрезентативну листу, а то је тржишно оглашавање, рекламирање могућих елемената гозбеног ритуала славе, као што су различите врсте хране и пића. Како сам Унесков досије славе садржи наратив у номинационом филму, где се помиње савремени контекст прослављања и гранично дозвољено учешће тржишног оглашавања, то говори у прилог томе на које све начине је могуће посматрати елементе нематеријалног културног наслеђа као живог и одрживог у огледалу тренутног стања и могућих промена форме.

Кључне речи: слава, крсно име, славска гозба, нематеријално културно наслеђе, Етнографски музеј у Београду, Унеско, рекламе.

* sofija.prsic199@gmail.com

Музејски контекст славе као нематеријалног културног наслеђа

Најстарија балканска специјализована музејска институција намењена заштити етнографског културног наслеђа, Етнографски музеј у Београду, током самосталног постојања дугог дванаест деценија сукцесивно је у своје деловање укључивала савремене музеолошке теорије и практична решења намењена што бољој комуникацији с најширим циљним групама. Почетком новог миленијума у круг њеног деловања укључен је нови Унесков концепт очувања и одрживог развоја нематеријалног културног наслеђа (у даљем тексту НКН), који је идејно, садржајно и административно дефинисан у *Конвенцији о очувању нематеријалног културног наслеђа* (у даљем тексту Конвенција), коју је Србија ратификовала у мају 2010. године.¹ Систем заштите нематеријалног културног наслеђа од самог почетка бива интегрисан у дотадашњу основну делатност музеја путем оснивања Центра за нематеријално културно наслеђе при Етнографском музеју у Београду и успостављања националног Регистра НКН који води Центар. Значај музеја у настанку система заштите новог вида наслеђа може се рећи да је већ на самом почетку био заокружен првим уписом у Регистар, елементом под називом *слава, крсно име, крсна слава*² из Унесковог домена свечаних догађаја и друштвених церемонијала. Знајући како је слава од самих почетака била у истраживачком пољу Етнографског музеја, некада посматрана као елемент духовне и социјалне културе, на њеном примеру једноставно је препознат нови концепт усмерен ка проактивним напорима окренутим према широј научно-стручној заједници на једној, као и локалним заједницама, те и носиоцима НКН на другој страни.³

¹ „Циљеви ове Конвенције: очување нематеријалног културног наслеђа, поштовање нематеријалног културног наслеђа, групе и појединаца којих се тиче, подизање свести на локалном нивоу, о значају нематеријалног културног наслеђа и његовог узјамног уважавања, као и обезбеђивање међусобне сарадње и помоћи.” (Конвенција о очувању нематеријалног културног наслеђа 2010, стр.15).

² „Слава је комплекс ритуалних и социјалних пракси којима породица слави свеца за којег верује да је њен заштитник и давалац благостања. Прослављање породичног свеца заштитника практикује већина православних хришћанских породица на територији читаве Републике Србије као значајан породични празник у којем учествују појединачне породице и њихови гости – чланови ширег сродства, суседи, пријатељи и чланови локалне заједнице.” (<http://www.nkns.rs/cyr/popis-nkns/slava-krsno-ime-krsna-slava>)

³ До данас је у национални Регистар уписано 54 елемената, а на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства 4 самостална уписа: *Породична слава у Србији* (<https://ich.unesco.org/en/RL/slava-celebration-of-family-saint-patrons-day-01010>), *Коло* (<https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270>), *Певање уз гусле* (<https://ich.unesco.org/en/RL/singing-to-the-accompaniment-of-the-gusle-01377>) и *Злакуско лончарство* (<https://ich.unesco.org/en/RL/zlakusa-pottery-making-hand-wheel-pottery-making-in-the-village-of-zlakusa-01466>).

Први упис у национални Регистар и први самостални упис Републике Србије на Унескову *Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа човечанства* утицао је и на то да слава додатно постане елемент комуникације у јавном дискурсу. На основу тога може се сматрати како је гледано из угла система заштите НКН она већ при обликовању образаца за упис у национални Регистар дословно репрезентовала живо наслеђе у којем се једноставно препознају не само културне наслаге протеклих времена, већ и утицај свакодневице на његов одрживи развој.

На другој страни, не треба изоставити ни то да номинациони досије на основу којег је *породична слава* уписана на Унескову Репрезентативну листу, а поготово садржај, секвенце и стручни текст из номинационог филма *Породична слава у Србији* (https://www.youtube.com/watch?v=m_h1DVoMi3I), говоре у прилог томе да систем вредности савременог окружења препознаје медијску промоцију славе, као и њено, условно речено, појављивање у тржишном контексту. На основу свега тога указала се истраживачка тема којом је могуће другачијим погледом указати на несумњиви статус славе као елемента живог наслеђа. У питању је употреба одређених елемената везаних за славску гозбу⁴ у рекламним спотовима којима трговински ланци препоручују своје производе за тај друштвени ритуал и свечани догађај.

Методолошки приступ контексту НКН у медијском дискурсу

Мотив који ме је водио при одабиру теме и приступа у њеном образлагању дотиче се неколико, колоквијално говорећи, граничних тумачења о комерцијалном контексту какав може да измени срж и појавне облике елементата НКН. О томе у одређеном екскурсу, рецимо, говори утицај туристичког пословања на практиковање репрезентативних карневалских свечаности и

⁴ Прослављање свеца заштитника се састоји из ритуалног приношења бескрвне жртве и гозбе која се приређује за рођаке, суседе и пријатеље. Бескрвна жртва су хлеб, вино и жито (симболи Христовог тела и крви, плодности и благостања). У дому породице се на дан посвећен свецу којег она слави током обављања ритуала пали посебно намењена славска свећа, чита се молитва *Оченаш* и обавља се сечење славског колача (обавезно има утиснут симбол IS HS NI KA) тако што се прелива вином, сече у облику крста, затим се окреће и прелама на четири дела уз подизање увис. Током ритуала изговарају се захвалности свецу и молитве за благостање. Ритуално сечење колача обавља домаћин с најстаријим или најважнијим гостом („долибаша”), својим наследником и осталим члановима породице. Славска гозба отпочиње церемонијалним испијањем вина, једењем „кољива” и славског колача и изговарањем здравица („здравица”) и жеља за здрављем, плодношћу и благостањем породице и гостију, а наставља се обедом који симболише благостање. Славска гозба обавезно садржи месо (прасе, јагње или за време поста риба) као рецидив крвне жртве. Приликом припреме гозбе породице се у начелу се придржавају хришћанских канона у вези с постом (<http://www.nkns.rs/cyr/popis-nkns/slava-krsno-ime-krsna-slava>).

других друштвених ритуала и церемонијала, а потом елемената извођачких уметности и туристичких атракција значајних за економски опоравак и егзистенцију локалних заједница које Унесково НКН практикује, где се могу сврстати и рекламе. Из таквог угла посматрано, већ на први поглед се препознаје како тржишна понуда везана за практиковање *славе* не ремети принципе Унескове Конвенције према којима се овај елемент имплементирао.

Елемент је у потпуности компатибилан с постојећим међународним споразумима о људским правима и са захтевима узајамног поштовања. Промовише међусобно разумевање култура појединаца, група и заједница, толеранцију, размену искустава, интеграцију нових чланова и мирно коегзистира с другим ритуалним изразима у истом просторном и временском оквиру. Она подржава одрживи развој задовољавањем потреба садашњег становништва без угрожавања способности будућих генерација да задовоље своје потребе. Сви су добродошли да учествују у ритуалима прославе породичног славља. Окупљањем целе породице и других учесника, без обзира на њихов пол, године, социјално и економско порекло, подстиче се оптимизам, побољшавају односи у заједници кроз комуникацију и друштвено повезивање. Сви елементи који су наведени овде, а које промовише *породична слава*, уједно представљају и кодирани поруке, посебно у јавном дискурсу. Прослава породичног заштитника представља леп и видљив пример односа између материјалног и нематеријалног културног наслеђа. Уписивање елемента омогућава његовим носиоцима, посебно младима, да схвате значај сопствене традиције и да се посвете очувању елемента.

Широко је заснован пројекат документовања вековно дубоко укореење праксе прослављања светитеља заштитника породице и домаћинства, славе или крсног имена (који по Унесковим критеријумима Конвенције потпада у домен друштвених обичаја, ритуала и свечаних догађаја). Управо овај домен под који потпада *породична слава* у Србији по Унесковом критеријуму је битан мотив који се користи у семиолошкој анализи рекламе, односно анализи материјала који је коришћен у овом раду. Уопштено говорећи, прослава породичног заштитника је витални елемент нематеријалног културног наслеђа. Штавише, иако већина православних хришћанских породица у Србији већ практикује ову традицију, све већи број породица које то раније нису чиниле почиње да слави *славу*. Од уписа на Унескову репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа додатно су охрабрене, поред породице, и друге институције да се баве промоцијом *славе*. Предложене мере очувања засноване су на слободној вољи самих носилаца и посвећености јавних институција и невладиних организација за имплементацију мера. Један од циљева ових активности је подизање свести о сопственој традицији, како би се избегли комерцијализација славе, опасност од хиперконзумације прибора који се користи у обреду и хиперконзумације хране која се користи у свечаној слави. Комерцијализација *славе* као елемента није избегнута, о томе сведочи и овај рад. Међутим, оно што је карактеристично за рекламе у овом раду јесте управо то да су у реклами елементи славе (колач, свећа,

икона, жито, гост, гостопримство, домаћин домаћица...). Репрезентативно су представљени вид промоције *славе* и буђење свести код младих генерација о очувању традиције. Стога, ове рекламе, поред тога што желе да привуку што више конзумента да купују одређене производе, кроз наведене елементе приказују *породичну славу* и као такаву је штите од заборављавања. *Породична слава* као обред састоји се из претхришћанских, христијанизованих и хришћанских елемената, који се сједињавају с гозбом, друштвеним ритуалом узајамног гостопримства, што учвршћује религијски, национални идентитет уз подржавање културне разноликости.

Антрополошки контекст маркетиншког означавања

Нови истраживачки правци осамдесетих година прошлог века у антропологији довели су до тога да антрополози почињу да се баве анализом рекламе и рекламних феномена, што је на нашем простору довело до потребе проучавања од стране антрополога у контексту већих политичких и друштвених промена на прелазу из 20. у 21. век. Реклама носи поруку коју можемо тумачити из више углова и ставити акценат на производ и оно чему он служи, или на друштвене и културне промене које су настале у време када је створен производ који се рекламира. За тумачење рекламе битан је контекст, јер он одређује разумљивост рекламе. Контекст у реклами одређен је културним нормама, препознатљивом традицијом производа, симболичким и семантичким конотацијама. На тај начин посматрано, а знајући како је у времену повећаног интересовања домаћих антрополога за контекст рекламне оглашавања усвојена Конвенција 2003. године, која је 2010. ратификована у Србији, а потом *слава* уписана у Национални регистар и стигла до Унескове листе 2014, несумњиво је да су у другој деценији 21. века постојале иницијалне назнаке за постојање могућности за дискурзивно разматрање свих елемената који су ушли у номинационе обрасце, што значи и за рекламне оглашавања хране и пића употребљаваних током славских гозби.

Како би циљ рекламе прошао што успешније код публике којој је упућена реклама, важан је начин комуникације. Оно што је најбитније за комуникацијски чин јесте заједнички језик између оног ко ствара рекламу и особе која је посматра, односно прима одређену поруку преко те рекламе. У комуникацији је битно да онај који шаље поруку (односно ствара рекламу) буде јасан и прецизан, како би публика која прати ту рекламу могла лакше разумети поруку коју реклама шаље. У случају да порука није јасна може доћи до њеног погрешног тумачења. Међутим, свака реклама ма колико била прецизна и истрајна у свом крајњем циљу да што бољу поруку пошаље, у себи садржи више различитих стилова који могу послати више различитих пору-

ка. Долазимо до закључка да је анализа реклама вишеслојна, што је посебно значајно у огледалу живог наслеђа о којем се у раду говори.

Прелазећи у поље самог антрополошког контекста оглашавања треба рећи да су кључни појмови за анализу реклама: код, порука и комуникација, као и то да су они међусобно повезани. У књизи *Порука, знак и значење* Марсела Данесија објашњен је појам *поруке*. Наиме, како би комуникација била успешна, неопходно је да пошиљалац и прималац користе исти код и на тај начин што боље дешифрију послату поруку. Међутим, може доћи и до погрешног тумачења или дешифровања кодова, уколико постоје временске или културне дистанце између пошиљача и примаоца поруке. То неразумевање се назива *алтеритета*. (Башић, Пантовић 2011, 50, према Еко 2004, 2–4). Што се тиче посматраног феномена НКН, дистанце између пошиљача и примаоца поруке нису доминантне управо услед чињенице да је слава од стране дословно свих у заједници препозната као културни елемент који води ка друштвеној интеграцији оних који прослављају, и поштовању, као и доброј вољи свих осталих.

У анализи рекламних порука биће коришћени појмови *кодирате* и *декодирате*. Кодирање представља процес писања одређених кодова који чине рекламу, и на тај начин – стварање саме рекламе. Декодирате представља дешифровање тих кодова и интерпретирање саме рекламе. Постоје различити начини интерпретације рекламе и декодирања. На пример, интерпретативни кодови које свако разуме, како не би дошло до арбератног декодирања, које објашњава Умберто Еко. Он сматра амбератним оне кодове које не можемо разумети или постоје различита тумачења кодова која се не поклапају, те стога долази до појма *амбератног шума*. (Chendler 1994, 186). У масовним медијима, као виду уметности, често се дешава да се многи слојеви значења могу наћи у једној поруци и протумачити из ње. Ради лакшег тумачења порука које су вишеслојне и у себи носе више значења, семиотичари користе бинаране опозиције, у жељи да дођу до што бољег тумачења саме поруке. Принцип бинарних опозиција у тумачењу порука заснива се на томе да знак могу одредити и дефинисати само у односу на други знак, тако настају опозиције *дан–ноћ*, *мушко–женско*, *исток–запад*, као и многе друге.⁵

Реторичке фигуре или тропи генеришу кононатативно значење, имагинацију која је изнад дословног смисла. Разумевање тропа представља дистикнцију између онога што је речено и онога шта то значи. Реторичке форме су дубоко повезане с нашим начином мишљења и понашања, с нашим вредностима и погледима на свет и културу. Реторичке фигуре су: *метафора*⁶,

⁵ Како бих што боље објаснила методолошки приступ који сам користила у својој анализи, а односи се на систем бинарних опозиција, послужила сам се књигом Danesi Marcel *Messages, Signs, and Meanings* (2004) и његовим појашњењем система бинарних опозиција на страни број 16.

⁶ Метафора као појам у семиотици се дефинише кроз три појма, а то су *тема* односно *циљни домен*, *референт*, односно *преносилац* и *изворни домен* односно онај који саопштава нешто о теми (Chendler 1994, 127).

метонимија, синегдоха и иронија⁷. У рекламама се аутори најчешће служе иронијом и метафором. Реклама је кроз своју дугу историју прошла кроз многе промене, међутим, оно што је остало и што се никада не мења у рекламама јесте сам циљ рекламе⁸.

Медијски наративи и аналитичка разматрања

У овом делу ће се на примерима семантички раслојити поруке рекламе и покушати да се одговори на следећа питања: Како се слава мењала кроз време? Како се слава одржала до данас? Какви су некада били међуљудски односи, какви су данас? Слава приказана из угла гостију и угла домаћина. Ово су питања која су се сама отворила у току анализе.

1. *ElixirNature, Пехар сок – ТВ реклама Слава*, (4. 12. 2010. године):

Реклама приказује како се слава спрема у једном сеоском домаћинству. Улога домаћина у овој реклами је доминатна, док је улога домаћице споредна, али опет значајна. Мушкарац води рачуна о кући и породици, има „главну реч” у јавном домену прослављања, па тиме и доминатну улогу представника ритуала, али се истовремено значај домаћице огледа у томе што припрема сву храну за славу, како гозбене елементе, тако и жртвене, ритуалне, чиме се несумњиво симболички повезује с религијским аспектом славе. Паралела с текстуалним наративом номинационог филма за Унеско говори у прилог томе да су жене те које у позадини преносе и одржавају свест о значају наслеђа (https://www.youtube.com/watch?v=m_h1DVoMi3I). Надаље, према садржају рекламног оглашавања необично је да ће се прослављати пет дана,⁹ у чему се већ на самом почетку препознаје симболичка опозиција моћи на релацији мушкарац–жена. Из стереотипа о мушко-женским односима произлази једна од порука рекламе, а то је додела награде за то што је домаћин одлучио да слави славу пет дана. Пехар је везан за саму награду, као награда која се додељује за победу приликом неког такмичења, а најчешће у спорту. Следећа целина значења препознаје се у секвенци која

⁷ Иронија је супротност од реалности, али није лаж зато што се не намерава да буде схваћена као истина (Chandler 1994, 134).

⁸ „Према виђењу Драгане Антонијевић, циљ пошиљаоца тј. креатора поруке јесте да производ што боље прода тако што му придодaje пожељна значења кроз визуелну и текстуалну обраду поруке: „реч је, дакле, о свесној интервенцији коју реализује за то обучена, професионална особа која је упућена у технику манипулације значењима и ефектима које, у ту сврху, треба да употреби” (Ковачевић, Милосављевић 2013, 437).

⁹ По записивању Вука Караџића, славило се док има ића и пића, или до седам дана. Најмање је било три дана, а данас се слави најчешће само један дан. У неким деловима Србије постоји и даље пракса да се слава слави пет дана, али много ређе.

нам даје увид у традиционално домаћинство, сеоско имање. Домаћин је у првом плану, у оделу, модерно обучен, а гост такође, у истом одевном коду. Насупрот стереотипу о патријархалном, опозиција која се назначавала у порукама рекламе везаним за одећу домаћина и гостију је однос традиционално–модерно. Ова опозиција само на првом нивоу значења успоставља неку врсту дистинкције, док на вишем степену конотира значајне релације новог и старог, те на тај начин, коначно, говори о трансформацији континуитета који је изванредно битан за живо и одрживо наслеђе.

2. *Лав пиво, Лав дилема – слава*, (14. 12. 2012. године):

Визуелни наратив почиње славским ручком на који стиже будући зет који живи у Шведској, па је у дилеми око обичаја. Он будућем тасту цепа кошуљу док честита славу, иако је лако препознатљива славска трпеза с основним елементима прослављања светитеља: колач, свећа, жито, честитање и назив рекламе су елементи који рекламу повезују са славом. Наратив оглашавања у исто време циља на културни контекст прималаца поруке и указује на зетовљево дилему – како се честита слава. Он је учио о српским обичајима и много их воли, како наговештава на самом почетку, па индиректно закључујемо да се у њих разуме. До грешке долази на комичан начин. Тасту цепа кошуљу да би му честитао славу, када чује смех присутних, схвати да је направио грешку и применио обичај који се везује за рађање деце и који је прихваћен у нашој култури одскоро. Упечатљив у овој реклами јесте лик зета који је странац, али који жели да учи о култури своје будуће жене. Његово учење не иде баш најбоље, а приказано је на духовит начин и представља суштину рекламе. Срж поруке заснована је управо на недоумици око начина честитања славе, што једноставно упућује на директну опозицију ми–они, две различите културе на једном месту. Кључна реч у реклами је *дилема*, која се назначавала у самом називу рекламе, а разрешење се препознаје у синтези различитости, доброј вољи оних који нису директни учесници у ритуално–религијском домену славе да је препознају као елемент дељеног наслеђа у ширем друштвено–културном окружењу.

Име зета је Михаил, а таст га је прозвао Мића. Михаил је пандан имену Михаило у нашој култури. Наша култура је позната и по томе да људима који су нам драги дајемо надимке, тако да је од Михаела настао Мића. Тастове речи нам индиректно шаљу две поруке, прихватио га је и као зета и као Србина. Поздрав зета и таста није формални поздрав пружања руке, већ је више лични загрљај. Дилема може да буде да ли би требало да прихвати зета или не; да ли је достојан његовог детета; ко је тај неко ко долази из друге змеље, друге културе и друге државе; шта знамо о њему и да ли можемо да будемо сигурни да је то тачно? Опет опозиција домаће–страно. Границе између различитих култура су пропустљиве више него раније, чини се да имамо мање предрасуда према страним културама и да желимо да их више истражујемо. Ера дигитализације и интернета сигурно је на то утицала. То је порука рекламе. Можемо да издвојимо опозиције ми–они, домаће–страно,

формално–неформално, дилема–образац, а разрешење се препознаје као и у првој разматраној поруци рекламе.

Како би доследно аналитички било разматрано рекламно оглашавање *Лав дилема –слава*, наводим и последњи, за НКН гранични антрополошки контекст. Слоган рекламе је: *Ради како мислиш, живи као лав*, што нам шаље поруку да не би требало да имамо дилему приликом одлучивања. Одлуке које донесемо требало би да буду чврсте, у складу с нашим ставовима и уверењима. Михаел управо *ради како мисли и живи као лав*, као и његов таст, који га подржава у његовим одлукама, што су нам и сами кадрови у реклами наговорили. Успорени снимак сцене у којој Михаел устаје да честита славу свом тасту показује дилему на његовом лицу, али он ради како мисли и живи као лав, што је и слоган рекламе. Таст га подржава, иако на самом почетку на основу његове фацијалне експресије можемо видети да је и он у чуду, као и гости који седе за трпезом. Смех свих присутних говори да смо спремни да прихватимо грешке када су ненамерне. Сви имамо лава у себи, порука је рекламе, која ипак посредно говори и у прилог томе да је слава наслеђе препознато од различитих друштвених група, оних који славе, других који учествују и осталих који благонаклоно гледају на тај друштвени церемонијал.

3. *Лав пиво, здравица*, (16. 11. 2015. године):

Акцент је стављен на говор који је поткрепљен тесктом, који иде у позадини. Кључни моменат који ову рекламу повезује са славом јесте део текста који се изговара за време рекламе: „Домаћине, када ти на слави затраже здравицу...” Здравица је један од битних ритуала у оквиру обреда славе, домаћин наздравља гостима, на тај начин им се захваљује што су дошли у његов дом. Домаћин наздравља и својој породици, и тиме жели да им да благослов од свеца заштитника и на неки начин их заштити од демона и недаћа, што је и приказано номинационим филмом.¹⁰ Здравица се користи и на другим слављима, циљ је да се и гости заштите.¹¹ Навешћу пример свадбе. На свадби здравицу изговара кум. Кум, по веровању, замењује Бога на земљи, зато је битно да он прочита здравицу, како би заштитио младенце. Занимљиво је да у реклами није приказан сам обред славе. За разлику од других реклама у којима се у први план стављају славска обележја која привлаче нашу пажњу визуелно, овде имамо аудио-елемент који нас наводи да пажљиво слушамо. Здравица се изговара на слављима генерално, одлука је била да се слава помене у реклами. Нагласак на реторици издваја улогу домаћина као главног говорника и носиоца ритуалних радњи. У том смислу акценат је на ауторитету и патријархалном обрасцу понашања, јер у ритуалу здравице на слави никада не учествује жена. Доказ да је домаћин тај

¹⁰ (https://www.youtube.com/watch?v=m_h1DVoMi3I)

¹¹ Треба напоменути како је здравица такође уписана у национални Регистар НКН Србије под редним бројем 38 (<http://nkns.rs/cyr/popis-nkns/zdravice>).

који представља везу између свеца заштитника и породице, а уједно и представљање улоге домаћина и његов значај у самом обреду славе.

4. *Књаз Милош, слава* (21. 10. 2016. године), реклама за киселу воду:

У реклами је главни акценат стављен на славу као обичај, као и на то шта она представља за оне који је славе. Слоган на крају рекламе је: Књаз није вода, већ понос.

Уочљива је опозиција модерно–традиционално. На почетку рекламе видимо две генерације како обављају припреме за славу. Млађа домаћица преузела је спемање колача, трансгенерацијски елемент. Прославњање овог породичног празника мењало се кроз време у складу с друштвеним и историјским променама. Сцена у којој мајка са синовима, у једном кутку штале, сакривена од очију јавности, над пламеном свеће, диже у славу, осликава време комунизма. У периоду после Другог светског рата владала је марксистичка теза *вера је опијум за народ*, што је значило да члановима Комунистичке партије није било дозвољено да славе, ни да одлазе на славе као гости, чак ни у своје примарне породице. Слава тада губи свој друштвени идентитет. Последње две деценије враћамо се као друштво овом обичају и поставља се питање да ли овај ритуал постаје помодарство, с обзиром на масовност људи који поново почињу да славе. Сада можемо чути реченицу *пола Србије слави, а пола иде на славу*, за велики број слава. На крају рекламе приказан је савремени контекст, тј. како се данас слави. У сваком од сегмента рекламе налази се по једно обележје славе, на крају, сва обележја славе су на столу.

а) Колач је представљен на почетку и на крају рекламе. На почетку га домаћица спрема, а на крају породица ломи колач. Фокус у кадру је на рукама које држе колач, цела породица, родитељи, деца, унуци. Из кадра зраче повезаност, поштовање међу члановима, топлина дома. Радост на лицима указује на заједничку срећу. Модерне породице су све мање на окупу, обичаји попут заједничког обедовања, па макар недељом, скоро су потпуно ишчезли. Све мање времена родитељи проводе с децом, последице знамо, пораст насиља, зависности, суицида код младих. Овај сегмент рекламе носи снажну и отрежњујућу поруку. *Ово није колач, то је оно што породицу држи заједно*. Ритуал сечења, преливања вином и ломљења колача усаглашавају народну и црквену побожност те тиме наглашавају локалну традицију и културну разноликост, што представља једну од одлика НКН и разлог номинације *славе*.

б) Свећа је као симбол унета у обред славе када је слава постала везана за цркву, као и колач, и жито. Сцена је искоришћена за асоцирање на период комунизма. Мајка са синовима кришом, у штали, ломи колач. Фокус у кадру је на дечаку, то је не само занимљива, већ и важна симболика. По веровању, мушки чланови породице су ти који наслеђују славу, преко мушких потомака слава се наслеђује симболички. Дечак је следећа генерација која ће преузети славу, постоји вера да ће се превазићи религијски и политички (у смислу

идеолошки) јаз. Слава је празник који породицу окупља, а породица је основа друштва.

в) У литератури се жито помиње тек од периода када је слава попримила црквене обичаје, као и предходно поменути елемент свећа. На житу се као украс налази орах. У тексту који је објавио Етнографски институт истиче се да је орах симбол предака, као и симбол подземног света, те се због тога баца на све четири стране света у углове куће за време Божића и не дира се док не прође сам празник, у жељи да заштити кућу. Негде је представљен и као дрво које се везује за запис. Међутим, мислим да је у овој реклами орах кадриран као украс самог жита, без неке велике симболике. По веровању, преци штите и чувају кућу од злих сила, имају сличну улогу као и свецци, па их је из тих разлога битно поменути на свечане дане и на одређене празнике.¹²

г) Трпеза је богата, на њој се налазе предјело, главно јело и колачи. *Трпеза или храна за душу. Ово није трпеза, то је храна за нашу душу.* Она је симбол целе породице на окупу, сви су заједно, породица је срећна, у свечаном и празничном расположењу. У реклами је представљена мрсна трпеза и кисела вода Књаз Милош, производ који се рекламира. Гозба, која се најчешће наставља и сједињава с централним ритуалом. На гозби је неизоставна печеница од меса, крвна жртва која потиче из античких времена и која за време хришћанског поста подразумева искључиво конзумирање рибе.

Реклама се завршава текстом *Књаз није вода, већ понос.* И слава је представљена као понос: породице која је опстала у тешким временима, традиције коју чувамо. Производ је такође опстао и мењао се кроз време, а увек га везујемо за славља, за важне тренутке у нашим животима и зато није вода, већ понос. Репрезентативни карактер славе је константа, узор и модел у друштвеној комуникацији, па се може третирати и као идеалтипски модел наслеђа.

5. *Лав пиво, Лав пиво – хвалисави домаћин* (9. 11. 2016. године):

У оквиру презентације се издавајају две опозиције које су представљене кроз лик домаћина на ироничан и шаљив начин. Опозиције су домаће и страшно, традиционално и модерно, што се види у реквизитима који се користе у оквиру рекламе. Иза њега се налази празна соба, укоса од њега креденац, од пуног дрвета, што нам сугерше да домаћин жели да очува традиционалне предмете који су се некада давно користили и да држи до традиције. У овој реклами текст је битан и он упућује на део рекламе, а то је „хвалисави домаћин”. Текст изговара домаћин хвалећи своје производе и говори *Све ти је овде, пријатељу мој, домаће*, док набраја шта има од пића на столу, на основу његове фацијалне експресије чини се посматрачу да он и не зна шта се налази у тим флашама. *Ништа ти овде, пријатељу мој, није органско,*

¹² О појму ораха појашњење у чланку *Етнoлoшкa oбрaдa пoјмa дрвo*, аутор Ивица Тодоровић <http://etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/d/drvo%20ETNO.php>.

све ти је овде домаће, каже домаћин, а реклама користи иронију. Положајем руку потврђује свој говор. Ширећи руке, он нам показује на сто и на све што се налази на славској трпези. Показује на печење које се налази на столу, говорећи. Руке помиње као да жели да нам прикаже колику је снагу уложио у то да направи сто, а уједно и колико је он јак и снажан, прави домаћин. Када га гост пита „Имаш ли неког пива?“, он на то одговара као да је љут: „Јок, ти имаш, домаће из Челарева“.

Реклама за *Лав* пиво је производ који је представљен као домаћи. Акцент рекламе је на делу назива рекламе *хвалисави домаћин*. Рекламу са славом повезују гостопримство, и славска трпеза са славским колачем. Заправо, кроз рекалму је приказана гозба као елемент који се везује за централни елемент славског обреда. Гозба представља шири друштвени круг у којем се слава препознаје као симбол заједништва и идентитета. Учешћем родбине, пријатеља и суседа усклађује се различита етничка и религијска припадност учесника и наглашава важност сваког госта. Међутим, у оквирима гозбе подједнако је битна и улога домаћина колико и госта. Његова улога се исказује кроз пример срдачности и у жељи да што боље угости своје госте. У овој реклами је то приказано на ироничан начин, што се примећује и кроз сам назив рекламе, *хвалисави домаћин*.

Назив рекламе нас наводи да закључимо да је домаћин доминантан у реклами и да он води главну реч, први кадар то потврђује. Он се налази у гро плану, а текст који изговара употпуњује назив рекламе. Из жеље да на најбољи могући начин покаже шта је све припремио за славу претерује у свом хвалисању, у причи да је све оно што је на столу и у кадру домаће. *Ништа ти овде, пријатељу мој, није органско, све ти је овде домаће*.¹³ Од стола на којем се служи слава до домаћег пива из Челарева. Знамо да је све органско узгајано по највишим стандардима, од земљишта до семена. Зашто домаће није органско? Понекад у хвалисању, иако само по себи не зна за меру, претерамо, па можемо добити супротан ефекат. То се овде догодило. Добили смо нови призвук у речи *хвалисав*, иронију. Када се слава постави у домен својине, онда је она истовремено и инструмент вредности.

Од основних обележја славе на столу се налази славски колач, као и сама трпеза која је мрсна, и вино. Слава је више приказана кроз сам лик домаћина и његово гостопримство, него кроз обележја славе, осим колача који је главно обележје. У реклами је приказано усклађивање обреда и гозбе са савременим окружењима. Оно што је најпре видно у градским срединама јесте то да се слава више не слави у домаћинству, већ у јавним просторима, колач се не прави, већ се купује. На конотативном нивоу може се протумачити још један вид ироније у овој реклами, кроз опозицију домаће—страно. Домаћин објашњава свом госту да је све што види домаће. На тај начин указује гледаоцу на усклађивање обреда и гозбе са савременим окружењем, на ироничан начин. У реклами се одсликава и принцип рада трговинских

¹³ Цитат, текст из рекламе који говори глумцац, <https://www.youtube.com/watch?v=7TX05fZMhBo>.

система који кроз своје посебне понуде, које су пригодно измењене или прилагођене искључиво слави, уважавају основни обред, друштвени ритуал, идентитет и културну разноликост. Ако је слава друштвени чин, онда су њени носиоци људи, а то подразумева сложене међуљудске односе. Значај славе се уважава и на индивидуалном и на општем друштвеном плану, што славу штити, одржава и преноси кроз генерације као живо нематеријално културно наслеђе.

Закључак

У раду је анализирано пет реклама, у којима се помиње *породична слава* кроз одређени културни и симболички контекст.¹⁴ Дошло се до одређених запажања која су донекле одговорила на питања која сам поставила на почетку рада. Разматран је друштвени концепт славе који је одређивао зашто се слава мењала кроз време, као и то зашто је слава опстала до данас као друштвени репрезент, а не само религијски концепт. Претпоставке су да су ова два концепта кључна у решавању првих двају питања која су се поставила на почетку поглавља у којем су се анализирале рекламе.

Проводећи доста времена у посматрању медија кроз различите аспекте, у овом раду то су рекламе, ми се идентификујемо с одређеним порукама које те рекламе шаљу. Док посматрамо, анализирамо одређени контекст рекламе или поруку коју одређена реклама шаље; ми се несвесно/свесно идентификујемо са самом рекламом, самим тим и с производом који се пласира, што је и циљ сваког произвођача. Идентификовање с одређеним производом или поруком, као што је у овом случају, представља медијско-комуникацијски процес који се дешава између произвођача, купца, и самог производа. Основно полазиште приликом анализе рекламе јесте то какву ордеђену поруку реклама шаље ономе ко је посматра. При таквој анализи врши се семиотичка анализа, односно анализа одређених симбола. Анализа се врши на основу денотативне и конотативне анализе и опозиција које се крију у одређеним симболима у рекламама. У овом раду је то *породична слава* кроз друштвени и религијски аспект. Религијски профил славе какав данас видимо настао је у XIII веку под утицајем цркве, који се најочигледније огледа у употреби

¹⁴ Неспорни су значај и централно место које масовни медији имају у свакодневном животу људи. Не само да знатан део нашег слободног времена проводимо читајући штампу, сурфујући интернетом, слушајући радио или гледајући филмове и телевизијске емисије, већ нам учествовање у поменутим активностима пружа нове просторе за идентификацију, обликује наш поглед на свет, утиче на формирање наших политичких гледишта, 'учи' пожељним/непожељним моделима понашања... У извесном смислу, медијска култура јесте преовлађујући облик културе у савременом друштву (Келнер 2004, 6, према Банић-Грубишић).

устаљених религијских симбола у славском ритуалу, попут свеће, колача, кољива, тамјана, уља и вина (Бандић 2004, 353–354). С друге стране, слава није само верска традиција и обред, већ има и друштвени аспект, који у први план истиче одржавање односно опстајање у оквиру одређене заједнице и говори о слави као дану када породица приређује свечану гозбу на коју позива пријатеље и фамилију.

Слава је пратила промене у друштву и прилагођавала им се, поједностављен је модел обележавања у градовима у односу на село, али је друштвени карактер славе остао доминантан. Осим религијског, овај аутор посебну пажњу поклања друштвеном аспект славе и објашњава га на примеру селске средине, где се овај празник и у савремено доба обележава традиционално. Друштвени идентитет славе чине: гостопримство (Бандић посебно истиче реципроцитет и периодичност празника, која омогућава реципроцитет), друштвено означавање (кроз означавање породице славом коју славе), наслеђивање (потомак који наследи имање наслеђује и славу), политичко обележавање (имамо дисконтинуитет у прослављању у време комунизма) и национално обележавање које има посебну важност када говоримо о слави. Породична или крсна слава већ вековима представља једно од најзначајнијих идентитетских обележја српског народа (Бандић, 2004, 350). Како је написао Душан Бандић, слава сама по себи представља једно од најзначајнијих идентитетских обележја српског народа. Препознавши у *породичној слави* идентитетско обележје кроз друштвени и религијски аспект, као битан елемент искоришћена је и у комерцијалне сврхе. Иако етнологзи нису још увек дали коначан одговор на питање о пореклу славе (Ковачевић 1985, 15), сигурно је да је овај ритуал сачувао свој религијски и друштвени значај и у савременом контексту и окружењу, прилагодио се променама у друштву и данас представља, посебно у урбаним срединама, поједностављену и упрошћену верзију идеалтипског ритуала. Можда се управо из овог разлога у Србији појавио велики број телевизијских реклама које користе мотив славе како би публици приближиле идеју о куповини производа које ове компаније желе да промовишу. Поред таквог вида хипреконзумеризма, којег су се етнологзи и остали стручњаци који су се бавили овом темом плашили, али он је неизбежан, чињеница је и то да управо те рекламе, као средство идентификатора, представљају и средство очувања традиције и дају неки нови вид НКН. Уједно, елементи који су се издвојили у оквиру рекламе представљају елементе духовног и социјалног, што је некада било посматрано као елемент породичне славе кроз који је она била изучавана од стране Етнографског музеја. Данас је као елемент усмерена према научно-стручним и локалним заједницама, као и носиоцима НКН на другој страни. Управо је та спона, која се истражује у оквирима Етнографског музеја, представљена у раду кроз комуникацијски приступ у оквиру медија, односно какву поруку шаљу рекламе које су анализирани у раду. Циљ је управо комуникација између научно-стручне заједнице и носиоца НКН, све у сврху што боље

индетификације и очувања НКН, што су и циљеви Конвенције из 2010, поштовање и очување НКН.

ЛИТЕРАТУРА

- Бандић, Душан. 1997. *Царство земаљско и царство небеско – оглед о народној религији*. Друго, допуњено издање, Београд.
- Бандић, Душан. 2004. *Народна религија Срба у 100 појмова*, Друго издање, Полит, Београд.
- Barthes, Roland. *Rhetoric of the image*. преузето с: <https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&escr=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwia6aWlyvLgAhVOK5oKHUjJCNCQFjAAegQICBAC&url=https%3A%2F%2Ffaculty.georgetown.edu%2Ffirvinem%2Ftheory%2FBarthes-Rhetoric-of-the-image-ex.pdf&usg=AOvVaw3yfW0uD-g10EYoiR-bViTxE>
- Башић С. Ивана, Пантовић Бранислав. 2011. *Лого и семиоза – од иконичког знака до симбола у функцији презентације српске културе*. Гласник Етнографског института САНУ L (1): 49-64. преузето с: <http://docplayer.gr/85967733-Logo-i-semioza-od-ikonichkog-znaka-do-simbola-u-funkciji-prezentacije-srpske-kulture.html>
- Danesi, Marcel. 2004. *Messages, sign and meanings – a basic textbook in semiotics and communication theory*. The Third Edition, Canada Scholars Press inc. Toronto, the First Publication.
- Chandler, Daniel. 1994. *Semiotics for beginners*. Routledge, London and New York.
- Chandler, Daniel. 2007. *Semiotics The Basics – The Second Edition*. Routledge, London and New York.
- Grubišić-Banić, Ana. 2013. Antropološki pristup medijima – kratak pregled (sa posebnim osvrtom na igrani film). *Antropologija* 13 (2): 135–155. преузето с: <http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1578> 12. 06. 2020. године.
- Ковачевић, Иван. 1985. *О проучавању Крсног имена*. Просвета, Београд.
- Ковачевић Иван, Милосављевић Љубица. 2013. *Антропологија рекламе – Нова српска антропологија*, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета Универзитета у Београду и Српски генеалогски центар: Београд.

Извори

- <https://www.youtube.com/watch?v=Y4hrSLNohcY> <https://www.youtube.com/watch?v=7TX05fZMhBo> <https://www.youtube.com/watch?v=JKfuU4FPamQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=TEMemONTel8> <https://www.youtube.com/watch?v=j4xqLfowNoo>

<https://ich.unesco.org/en/RL/slava-celebration-of-family-saint-patrons-day-01010>
<https://ich.unesco.org/en/RL/kolo-traditional-folk-dance-01270>
<https://ich.unesco.org/en/RL/singing-to-the-accompaniment-of-the-gusle-01377>
<https://ich.unesco.org/en/RL/zlakusa-pottery-making-hand-wheel-pottery-making-in-the-village-of-zlakusa-01466>
<https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwia6aWlyvLgAhVOK5oKHUjJCnQFjAAegQICBAC&url=https%3A%2F%2Ffaculty.georgetown.edu%2Firinem%2Ftheory%2FBarthes-Rhetoric-of-the-image-ex.pdf&usg=AOvVaw3yfW0uDg10EYoir-bViTxE>
<http://www.anthroserbia.org/Journals/Article/1578>
https://ich.unesco.org/en/RL/slava-celebration-of-family-saint-patrons-day-01010?fbclid=IwAR1C7LWzI_1Ln-Ygt3tkD83ZYb_1p78fSJTWJL70sX_fmXjDoBAL49mkA9g
<http://www.nkns.rs/sites/default/files/documents/konvencija.pdf>

Sofija Pršić

KRSNA SLAVA IN MODERN TELEVISION COMMERCIALS – A NEW LOOK AT INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

Summary

The UNESCO concept of intangible cultural heritage has been incorporated in activities of the Ethnographic Museum in Belgrade since the ratification of the Convention on this domain of cultural heritage, and as such resulted in the entry of the element of *slava*, *krsno ime*, *krsna slava* first into the National Register of Intangible Cultural Heritage, and then into the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. The undeniably living and sustainable heritage of celebrating the family patron saint in today's environment speaks clearly about the ways in which *slava* is included in public discourse as one of the symbols of identity. The topic of the current study is one of the consequences of being entered in the UNESCO Representative List, and that is market advertising, represented by advertising of possible elements of the feast ritual, embodied in various types of food and beverages. As the UNESCO files on *slava* contain a nomination film with the narrative that mentions the contemporary context of celebration and the limits of allowed participation of market advertising, our study exposes the possible ways of observing the elements of intangible cultural heritage as alive and sustainable within the image of present situation and possible changes of form.

Саша Срећковић*, музејски саветник
Етнографски музеј у Београду

ЗАШТИТА НЕМАТЕРИЈАЛНОГ КУЛТУРНОГ НАСЛЕЂА – СЛОЖЕНОСТ И ИЗАЗОВИ¹

Организована институционална заштита нематеријалног културног наслеђа обухвата, у оквиру већ познатих мера, и управљање разнородним факторима када год (и ако) је то могуће, што подразумева сложену методологију, подложну утицају многих тешко мерљивих и променљивих параметара.

Критично питање односи се на проблем одрживости нематеријалног културног наслеђа, што нужно указује на потребу за мултисекторским партнерствима и интердисциплинарним активностима. Конвенција из 2003. године поседује везу између наслеђа и развоја, а институције наслеђа углавном немају од раније богата искуства у том погледу. Међу методолошким изазовима идентификована су и очекивања која у овом контексту постоје у друштву у односу на професионалце у области културног наслеђа.

Међутим, овај систем и методологија засновани су на Конвенцији Унеска, те су јавне политике из њих произашле такође прилично крхке, с обзиром на честе, махом „спољне” политичке инструментализације нематеријалног наслеђа, а с друге стране присутне су и различите перспективе и различити ставови тзв. стејкхолдера.

* sasa.sreckovic@etnografskimuzej.rs

¹ Овај рад, замишљен као есеј, усмено је представљен на симпозијуму *Intangible Cultural Heritage* под истим насловом (*Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Complexities and Challenges*) у Сингапуру, 29–30. октобра 2018. у организацији *National Heritage Board of Singapore*.

На пример, тумачење (истинског) наслеђа често се разликује унутар и између заједница, стручњака и управа. Интерпретације су једнако разноврсне и на подручју перцепције идентитета.

Главни услов за равномеран и складан развој потенцијала наслеђа треба бити снажно цивилно друштво у којем свој важни удео имају и институције, и невладине организације, и приватни ентитети.

У овом раду се углавном компаративно разматрају различити приступи у области заштите НКН и с тим у вези поједини аспекти јавних политика. Главни извор примера су међународне листе нематеријалног културног наслеђа Унеска.

Кључне речи: нематеријално културно наслеђе, заштита, методологија, одрживост, развој, Конвенција Унеско, јавне политике.

Уместо увода

На овај наслов бисмо се могли позвати, између осталог, враћајући се и у XVII век кинеске историје. Постоји помен о Нг Муи², девојци и касније монахињи, која је према наративима на размеђима историје и легенди постала мајстор борилачке вештине Винг Чун. Након што је као дете једина из свог села преживела напад војске династије Ћинг, служила је у чувеном храму Шаолин. Када је царева војска кренула да заузме манастир, монаси су одлучили да жртвују своје животе у борби, како би спасили својих пет старешина – мајстора борилачких вештина – и, као шесту – Нг Муи. А зашто? Разлог ове жртве је био у томе да би Нг Муи и остале старешине могли да пренесу своје знање о борилачкој вештини и надаље новим ученицима.

Овај донекле екстремни случај уважавања нематеријалног културног наслеђа (у даљем тексту: НКН) само је илустрација критичне важности коју знање и трансфер знања имају, не само за НКН, већ и за целокупно друштво, а речени пример актуелизује ово питање и ако се примени на модерно друштво.

Поједини методолошки изазови

Различите су мере заштите НКН предвиђене Конвенцијом из 2003. године,³ питање је само у којој мери смо у стању и могућности да их спроведемо. Природа нематеријалног наслеђа које се стално мења отежава утврђи-

² Постоје помало противречне интерпретације ове легенде у различитим изворима, али за ову прилику издвојио бих два навода. Преузето 10. 8. 2021. Доступно на: <https://www.phdeed.com/articles/ng-mui-nun-who-invented-martial-arts-wing-chun> и https://sh.wikipedia.org/wiki/Wing_Chun.

³ В. UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, преузето 10. 8. 2021, Доступно на: <https://ich.unesco.org/en/convention>.

вање поузданих показатеља везаних за његов опстанак и развој. Показатељи зависе од околности и можемо са сигурношћу рећи да се више ради о диманичком узајамном деловању различитих фактора.

Променљивост мотивационих фактора код носилаца традиција

Фактори могу обухватити, на пример, стварну потражњу на тржишту што је од пресудног значаја за пласман занатског производа. Ако нема потражње на тржишту и не успемо да је креирамо, занат је осуђен на гашење, пре или касније. Ако су, пак, млади свесни вредности наслеђа и ако су одређени да наставе традицију, као код неговања народних песама, елемент НКН ће напредовати, или ће се у одређеној мери одржати, уколико је био угрожен. За неке од млађих људи чињеница да је елемент угрожен представљаће изазов и породичне напоре да га очувају. Међутим, неки од њих ће вероватно одустати од праксе ако не буду могли да продају свој „производ”. То би се вероватно пре односило на занат, него на певање песама, с обзиром на то да занат ипак изискује већу материјалну потпору. А неко ће, попут повратника из економске емиграције, просто бити заинтересован да помогне одржању завичајне традиције, независно од било какве економске сатисфакције. И тако даље.⁴

Промене у законодавству такође могу значајно утицати на статус елемента НКН, односно на мотивацију заједнице да елемент одржава и негује. Ако постоји нова пореска олакшица за производњу сувенира, ако занатлије стекну поједине економске и социјалне бенефиције у том погледу – и шансе за одрживост НКН ће расти.

Промене у природном окружењу представљају још један важан фактор. Ако дође до изненадног открића нафтних поља у одређеном подручју, последице ће ускоро неминовно причинити штету, или чак уништити локалну аграрну производњу, раселити економско-социјалне заједнице које су је упражњавале, а тиме и угасити одговарајуће аграрно наслеђе. И технолошке промене су значајан фактор. Језик звиждука у Турској⁵ постепено се губи у заједници, јер људи данас за сваку потребу комуницирају путем мобилних телефона. Питање је да ли ће један фестивал посвећен тој традицији моћи да је одржи у дужем временском периоду.

А какву ће, на пример, мотивацију имати ионако опадајући број опанчара у Србији када остану без основне сировине за рад, јер је једина фабрика

⁴ О различитим факторима који могу утицати на мотивацију у овом контексту видети код: Aisyah Abu Bakar, Mariana Mohamed Osman, Syahriah Bachok, Mansor Ibrahim: Analysis on Community Involvement Level in Intangible Cultural Heritage: Malacca cultural community. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 153: 286–297.

⁵ Преузето 10. 8. 2021. Доступно на: <https://ich.unesco.org/en/USL/whistled-language-00658>.

коже у Србији приватизована и као резултат тога преостале занатлије се довијају да набаве кожу из Бугарске, Турске итд.? Ни то што се опанци сматрају једним од упечатљивих визуелних симбола српске традиције изгледа да још увек није довољан разлог да институције предузму неке озбиљније кораке и помогну опанчарима.

Утицаји мера заштите су тешко мерљиви

Има много случајева када је практично немогуће проценити непосредне утицаје мера заштите НКН. У већини позива за пројекте трајање пројектног циклуса је максимално две до три године и у формуларима су назначени одговарајући индикатори. Ипак, стварни утицаји мера заштите НКН могу се тумачити углавном само на дужи временски период.

Навешћу пример гајдашке традиције која је присутна у многим европским културама. У неким земљама формални образовни системи нису фаворизовали свирање на том вернакуларном музичком инструменту током дужег периода. Сада када је такав однос, рецимо, у Србији резултирао губитком свести о значају и губитком интересовања за гајде, можемо ли надокнадити тај недостатак само неформалним преносом знања, путем краткорочних курсева и радионица? Други проблем је то што када говоримо о томе није довољно штитити само основну супстанцу појма наслеђа (тј. свирање на гајдама) као апстрактну идеју, већ управо практичаре – саме свираче, па и произвођаче гајди! И тако је код свих елемената НКН. Ако више нема носилаца наслеђа, која је практична употреба тих знања, чак и ако је записано и објашњено? Да ли онда можемо рећи да смо заштитили ту традицију?

Још један забрињавајући аспект у овом подухвату је то што се контекст извођења традиционалне музичке праксе променио до данашњег дана, јер нема више сеоских практичара и нема више аутентичне сеоске културе какву смо некада знали. Зато уместо тога морамо тражити потенцијалне нове практичаре – гајдаше претежно у градовима. А то је вероватно могуће само путем формалног образовања у ретким музичким школама које у наставном програму имају традиционалну музику. Питање је колико ће ефекти таквог приступа бити трајни ако је преостао само академски контекст заштите те праксе.

Чак и ако, рецимо, поставимо прецизан циљ (с опредељеним буџетом) да сваке године обучимо десеторо интерпретатора традиционалних песама, или занатлија у једној земљи, то још увек не значи нужно да ће се традиција наставити у дужем временском периоду.

Извесно је да остају многа питања без јасног одговора.

Очекивања од професионалаца у области наслеђа

Улога стручњака за наслеђе у заштити НКН постаје сложенија, јер се од њих очекује да директно утичу на процес заштите.⁶ Њихови напори да се истражи тема и објаве писани радови овде вероватно нису довољни. У контексту ове методологије очекује се да експерти иницирају, образложе и развију јавне политике које ће, примера ради, резултирати увођењем пореских олакшица, како би подржали носиоце живог наслеђа.

Потребни су стални напори кроз јавни ангажман како би се помогло практичарима НКН. У духу појединих савремених интерпретација ове конвенције⁷ од стручњака се, штавише, очекује својеврсни друштвени инжењеринг између различитих друштвених актера и појава, укључујући утицај на ланац узрочности попут притисака и лобирања за прилагодбе законодавства и јавних политика, преко сфера образовања, здравства, до бављења ужим економским и социјалним питањима од значаја за практичаре НКН итд.

Рекао бих: шире поље акције него што је то донедавно подразумевало истраживање фолклора, духовне и социјалне културе у етноантрополошкој пракси.

Концептуални изазови

Нематеријално културно наслеђе је систем чији би циљ могао да се интерпретира и као допринос општем добру и добробити друштва кроз ресурсе наслеђа, а посредством широке социјалне инклузије. Међутим, када се ради о његовој заштити, постоје неки мање-више прикривени изазови и парадокси. Такође, променљиви контекст свакако утиче на наше намере.

Одрживост

Иако се од нас као експерата за наслеђе очекује значајан друштвени ангажман у сврху заштите НКН, питање је какве су наше реалне могућности да утичемо на одрживост тих традиција и феномена. Наш јавни утицај, те постојећа друштвена и економска (не)моћ, нису нам савезници у тој мисији. С друге стране, НКН је природно и перманентно у стању промена, па би се из те чињенице логички испоставио још тежи задатак да утичемо на пожељ-

⁶ Постоје многи одговарајући примери за интерпретацију улоге стручњака у овом контексту, а за ову прилику бих издвојио рад Arna van der Hoevena: Networked practices of intangible urban heritage: the changing public role of Dutch heritage professionals. *International Journal of Cultural Policy*. Volume 25, Issue 2. 2019: 232–245.

⁷ Посебно мислим на оне интерпретације у програмима и пројектима одрживог развоја.

не промене у области наслеђа, а све у циљу њиховог одржања. То не значи да не треба тежити једном таквом моделу.

Овај појам у контексту НКН је УНЕСКО програмски довео у блиску везу с концептом *одрживог развоја*. У једној од краћих дефиниција одрживог развоја налазимо да се ради о „развоју који задовољава потребе садашњих генерација без угрожавања способности будућих (да користе расположиве ресурсе)”. Тај концепт⁸ ужива широку употребу у јавном дискурсу у последњих неколико деценија. Неки, пак, сматрају да је „развој сам по себи неодржив”⁹, као противречност, *contradictio in adiecto*. У сваком случају, идеја о одржавању промена у (уравнотеженом) окружењу пре подсећа на високо контролисане машинске системе, него на људске заједнице. Ипак, сматрам да је неспорно лековита потреба у тежњи да се досегне равнотежа између такозвана „три стуба” одрживог развоја, а то су друштво, економија и животна средина.¹⁰

Веза: Наслеђе – развој

Чини се да се ова веза обично узима здраво за готово и звучи прилично заводљиво. Претпостављамо да оба појма заједно указују на добробит заједница и друштва уопште. Пракса какву доживљавамо је нешто другачија. Раније се наслеђе углавном поистовећивало са зградама и непокретним објектима културе, а пројекције развоја су пре свега имале у виду подршку из туристичке делатности. Приходи су долазили од посета туристичким знаменитостима и локацијама и то се сматрало „развојем” без обраћања дужне пажње на исходе различитих друштвених интеракција које су се одвијале у њиховом окружењу.

Нематеријално наслеђе је донекле друга прича, јер неизбежне промене у друштвеном окружењу које проузрокује сваки „развој” мењају у овом случају и само наслеђе. Баштиник НКН је заједница, при чему углавном мислимо на *локалну* заједницу. Наметањем интереса „спољних заједница” (инвеститора, на пример) кроз њихову визију развоја нужно се мења и слика нематеријалног наслеђа. На пример, у неком тренутку локална свечаност може привући бројне посетиоце и остварити боље приходе за заједницу. У другом тренутку, вероватно убрзо након тога, све интензивнији прилив посетилаца почиње да оптерећује домаће ресурсе и капацитете – углавном недостатне – и узрокује проблеме и ризике за целокупну животну средину и људске екосистеме. Дакле, допринос развоја општем добру је двосмислен.

⁸ Преузето 10. 8. 2021. Доступно на: <https://www.rs.undp.org/content/serbia/sr/home/sustainable-development-goals.html> и https://en.wikipedia.org/wiki/Sustainable_development.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

Овде треба додати још једну познату дилему, можда и предрасуду заједничку стручњацима и члановима заједнице, а то је захтев за *аутентичност* наслеђа. Овај појам није баш добродошао у концепту нематеријалног наслеђа и међу Унесковом заједницом. Ако аутентичност замислимо као идеалну, замрзнуту слику или пројекцију неког садржаја у ограниченом времену и простору, очигледно је да у томе нема простора за развој.

О вези наслеђа и развоја могли бисмо, на пример, говорити у светлу Сабора трубача у Гучи. Неспорно је да је једна мала локална културна манифестација порасла до неслућених размера у односу на своје почетке. Међутим, данас има много оних који сматрају да су се његовом експанзијом пореметили аутентичност изворних издања и „дух“ традиције.

Променљивост урбаног и руралног контекста

Често смо прилично забринути због угрожености и губитка традиције и наслеђа аутохтоних локалних заједница, и то с правом. Међутим, губимо из вида да се многе традиције и одговарајући елементи наслеђа брже трансформишу, па и нестају у великим градовима, него у руралном окружењу, а то је последица брзих економских, посебно технолошких промена и помака у градовима, обично праћених масовним миграцијама. Вредности, идентитет, па и само културно наслеђе заједница су у таквом окружењу у посебном ризику.

Такав је случај с већином градских заната у Србији. Није много боља судбина ни староградских песама, сем што се оне редовно изводе за разоду туриста у Скадарлији и у још понеким ретким местима и приликама.

Урбаном културно наслеђе на тај начин изражава деликатну динамику друштвеног живота у градовима данашњице.¹¹

С друге стране, под условом да не дође до наглих и масовних промена (као што је откриће нафтних поља усред тихих аграрних заједница или изградње путне магистрале), контекст наслеђа се спорије мења у географски и геополитички изолованим, те удаљеним руралним заједницама (посебно ако имају заокружену економску репродукцију и релативно самодовољну пољопривредну производњу)¹². У таквим случајевима не очекују се суштинске промене у садржају и концепту наслеђа, или се оне догађају врло споро.

Пример за потоње могу бити поједине заједнице у брдско-планинским селима у којима се одржавају сеоске славе, па чак и у случајевима када је село давно пре тога испражњено из економских разлога. И један дан у току

¹¹ О ризицима заштите овог наслеђа видети: Мирослава Лукић Крстановић, Зорица Ди-вац. Програмирање нематеријалног културног наслеђа града. *Гласник Етнографског института САНУ*, свеска 60, бр. 2. 2012: 15.

¹² Додуше, таквих случајева је све мање у свету.

године посвећен и проведен у славском окупљању расуте заједнице учвршћује везе у оквиру ње.

Такође се контекст те спонтане заштите наслеђа одржава релативно успешно у мањинским заједницама, у географски неприступачним областима (пример Горанаца с њиховим аутентичним свадбеним обичајима или при прослави Ђурђевдана), па и у политичким (не)приликама наметнутим енклавама (пример српског становништва на Косову и Метохији које и даље негује обичаје попут Беле виле, Женидбе Краљевића Марка, Лазарица и сл.)

Различити „регистри”

Овај изазов произлази из чињенице да постоје различите перцепције и схватања природе и суштине НКН, па самим тим постоје и различити интереси актера попут локалних управа, институција наслеђа (односно експерата), самих баштаника НКН, медија, туристичких организација итд.

Политички инструмент?

Очигледна велика видљивост листа нематеријалног културног наслеђа Унеско донела је завидну популарност овој релативно новој културној политици. Нуспојаве такође нису изостале. Једна од најважнијих односи се на схватање листа Унеско као полигона за надметање између држава у лепоти, аутентичности, оригиналности, а логичан следећи корак представља политичко надметање између појединих земаља посредством НКН.¹³ Ова чињеница временом је почела озбиљније да омета истинске покушаје заједница и стручњака да помогну у очувању НКН-а, будући да државне и институционалне администрације које су прихватиле ту прилику за бољу видљивост обично нису свесне стварних циљева и могућих добробити од Конвенције из 2003. године, или их заправо то уопште и не интересује. Проблем је што се НКН неретко сматра својином одређених земаља (Jacquesson 2020), иако Унеско – уз сталну консултацију с релевантним међународним телима (као

¹³ Ова опсервација свакако да није у складу с прокламованим циљевима Конвенције (сарадња на различитим нивоима) и њеним имплицитним духом (наслеђе као оруђе за решавање конфликта, допринос помирењу и сл.), о чему, рецимо, можемо читати у раду Јелене Ђуковић: (Нематеријално) културно наслеђе као инструмент помирења и решавања културних конфликта. *Антропологија* бр. 17 (3). 2017. стр. 45–56.

Поменути опсервација радије је утемељена на емпиријској грађи коју сам сакупљао у току свог ангажовања на различитим пројектима и програмима Унеско.

што је ВИПО¹⁴ из Женева) – не исказује своју подршку у случајевима када се појаве захтеви за полагање власништва над НКН.

Ситуација је сада таква: велика популарност Конвенције из 2003. године првенствено је последица популарности Репрезентативне листе човечанства. Што се тиче питања НКН као својине, постоји доста извештаја о случајевима „присвајања” наслеђа, што неретко доводи до међудржавних размирица. Један од тих сукоба који су се прелили на међународну сцену је примера ради онај између Јерменије и Азербејџана у вези с појединим елементима НКН, а посебно у вези с традиционалним плесом *кочари*, јер га обе државе у конфликту сматрају важним обележјем својих културних идентитета)¹⁵.

Сликовит је пример номинације певања уз гусле за Унескову листу коју је Србија спровела пре неколико година. Најпре се на албанској телевизији појавила једна емисија о домаћој фолклорној традицији, уз нагласак да би одређене елементе НКН требало номинovati за листе Унеско. Између осталог, у кадровима се појавио музички инструмент *лахут*, што је заправо албански назив за гусле, с обзиром на то да та традиција не познаје државне границе. Чим је о тој емисији обавештено удружење гуслара у Србији, одмах су интервенисали у Министарству културе Србије. Већ сутрадан, по убрзаном поступку, решењем министра културе, Србија је почела самостално да припрема номинацију певања уз гусле за Репрезентативну листу Унеско¹⁶.

Што се тиче употребе ове културне политике у нешто ведријем контексту, креирани су, на пример, поједини релевантни правни документи Европске уније¹⁷. Културно наслеђе проглашено је значајним покретачем и стожером идентитета у ЕУ, који се тек ствара. Посебно у том контексту важну улогу има НКН. С тим у вези, издвајају се значајна средства за пројекте и активности везане за НКН, посебно за оне који се развијају у оквиру програма одрживог развоја. Одређени подстицаји постоје и у законодавствима појединих европских земаља (пореске олакшице и сл.).

¹⁴ Преузето 10. 8. 2021. Доступно на: <https://www.wipo.int/portal/en/index.html>.

¹⁵ В. <https://fip.am/en/5122>.

¹⁶ Касније сам од колега из Албаније сазнао колико су били исфрустрирани тим нашим чином, али сам их утешио уз објашњење да НКН не може бити својина појединачних држава.

¹⁷ Преузето 10. 8. 2021. Доступно на: <https://ec.europa.eu/culture/policies/selected-themes/cultural-heritage> и [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2018/621876/EPRS_BRI\(2018\)621876_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2018/621876/EPRS_BRI(2018)621876_EN.pdf).

Такође, у овом контексту наводим још један рад Јелене Ћуковић Компатибилност концепција културног наслеђа УНЕСКО и Савета Европе. *Етноантрополошки проблеми* бр. 14 (4). 2019, стр. 1203–1219.

Различити ставови тзв. стејхолдера

Као и у сваком мултисекторском и интердисциплинарном подухвату, и код пројеката из области НКН потребно је успоставити равнотежу између различитих ставова, виђења наслеђа, па и интереса. Локалне заједнице имају тенденцију да виде и осећају НКН као своје маркере идентитета и њихова тумачења локалне баштине обично су пуна емоција и без потребне критичке дистанце. С друге стране, многи експерти су и даље окупирани идејом аутентичности наслеђа; неким од њих је, пак, довољно то да објаве резултате својих истраживања у научним и стручним гласилима, или једноставно да унапреде свој академски статус; неке занима само новац из пројектних позива, а наслеђе баш и не нужно. Затим је ту још једна специфичност проблематике: УНЕСКО указује на кључну важност невладиног сектора у активностима везаним за очување НКН. Међутим, у пракси постоје скривене, а у суштини дијаметралне разлике између удружења из области невладиног сектора која делују при локалним заједницама, и професионалних стручних удружења (као што су удружења етнолога, етномузиколога, фолклориста, нпр.). Тако су стручна удружења обично далеко опремљенија и с бољим капацитетима за писање пројектних предлога, а на конкурсима начелно имају једнак третман као удружења из заједница, која су обично неспремна да се такмиче са стручним и професионалним удружењима. Исход је логичан: стручна удружења добијају знатно већа средства за пројекте, иако очување наслеђа углавном не спада у њихове приоритете. Надаље, политичке администрације су заинтересоване само за оне аспекте наслеђа који потврђују њихове политичке и махом ефемерне агенде. Слично је и с већином медијима, који су углавном блиско повезани с изворима друштвене и финансијске моћи. На другом нивоу постоје туристички посленици и туроператори који можда могу помирити различите ставове већ побројаних актера, али зарад сопствене зараде и профита. И тако даље. Тешко је изградити овде консензус.

Релевантни пример који бих овде навео односи се на село Луанг Прабанг, познату амбијенталну целину традиционалне градње у Лаосу¹⁸, иако се он не односи само на НКН, већ реферира на управљање баштином уопште кроз планове за развој туризма, посредством пројекта који су покренули норвешка влада и Унеско. Фокус истраживања био је на сарадњи између заинтересованих страна и открио је многе изазове у погледу нивоа учешћа и ангажовања локалних актера. Између осталих закључака, студија је указала на то да су односи унутар локалних заједница у земљама у развоју деликатнији и крхкији од оних у развијенијим земљама, па се то одражава и на ставове и одлуке о управљању културним наслеђем. Наиме, долазило је до честих несугласица и сукоба у вези с визијом развоја између локалне управе, припадника локалне заједнице, и инвеститора.

¹⁸Извор који користим је из области туризмолошког истраживања, а сасвим релевантан за промишљање о НКН у контексту комплексних односа у заједницама – баштиницама наслеђа.

На основу изложеног, сматрам НКН великим и узбудљивим друштвеним експериментом кроз ресурс баштине. У данашње време, више него икада пре, моћ суђења и одлучивања о друштвеним вредностима – а кроз ресурс НКН – расута је широм социјалног спектра. И не само да постоји номинална могућност одлучивања, већ и могућност локалне примене релевантне методологије и укључивања различитих заједница у управљање ресурсима. Питање је да ли ће савремена друштва исказати зрелост да на прави начин оплоде овај „дар” постмодернизма глобалној светској заједници.

Интеграција напора

Иако јако оптерећено различитим погледима, приступима и интересима, нематеријално културно наслеђе служи првенствено општем добру друштва и може да мобилише значајан друштвени капитал како на локалној, регионалној, националној, тако и на међународној сцени.

Снажно цивилно друштво као услов

Често се узима здраво за готово да оптималан амбијент за НКН представља цивилно друштво које представљају различита удружења и невладине организације. Тако је предвиђено Конвенцијом из 2003. године, а истинско цивилно друштво заиста чини разлику и олакшава развој активности у вези с НКН. Међутим, треба имати на уму да различите земље имају потпуно различита историјска искуства, па су њихови приступи у раду с НКН мање-више и данас тиме условљени. Примера ради, Србија и даље осећа присуство и трагове друштвених система обележених ригидним ауторитарним карактеристикама у сфери управа на различитим нивоима. То посебно осећају локалне заједнице, што резултира релативним недостатком иницијатива у области наслеђа, па и уопштено говорећи на локалном нивоу. Још прецизније, то значи чекати на наредбе „од власти” и „из Београда”, или им пак не веровати, али сви такви ставови имају исти исход, а то су малодушност и неверица да би било каква локална иницијатива могла донети жељену промену.

Укратко речено, снажно цивилно друштво одликује се постојањем ланца међусобног поштовања, поверења и подршке на различитим нивоима, у мањој или већој мери.

Јавне политике

НКН као посебна културна политика добило је одговарајући јавни простор да допринесе добробити друштва путем јавних политика. Овде су међусекторски и мултидисциплинарни приступи неопходни да би допринели бољим системима управљања.¹⁹

НКН је постало значајан аспект у многим пројектима одрживог развоја широм света.²⁰

Што се тиче правних инструмената, треба имати на уму постојање појединих међусобно сукобљених законских решења, која у многим случајевима ометају стварање одговарајућег амбијента за заштиту НКН.²¹ И опет, делатност лобирања за оптималну равнотежу правних прописа још један је задатак у којем експерти из области НКН морају повремено да интервенишу.

Будући да се у овој професији не ради само о „хладном” техничком знању, нагласио бих суштинску потребу за етиком. Тај услов је глобално актуелан, а ипак изазован, претпостављам више него икад раније у историји дисциплина које третирају наслеђе. Етички кодекс за НКН стоји на релевантној веб-страници Унеска,²² али рекао бих да се његов садржај односи само на најочигледније принципе и филозофију у вези са самом природом нематеријалног наслеђа. Штавише, кодекси организационог понашања су потребни за цело радно окружење када се ради о НКН-у или било којем другом наслеђу.²³

¹⁹ <https://ich.unesco.org/en/clearinghouse-news/central-asia-strengthens-intersectoral-cooperation-on-living-heritage-and-education-13217>.

²⁰ Иницијативе које је покренуо Унеско представљене су на веб-сајту организације. Преузето 11. 8. 2021. Доступно на: <https://ich.unesco.org/en/news/intangible-heritage-and-sustainable-development-towards-new-directives-00099>.

²¹ Примера ради, то је био случај пре неколико година са *Законом о изменама и допунама закона о планирању и изградњи*, који је значајно девалвирао један други системски закон (тј. *Закон о културним добрима*). Првенствено је био погођен сектор непокретних културних добара, али с обзиром на природно прожимање различитих аспеката наслеђа, јасно је да су као последица биле ускраћене и манифестације нематеријалног наслеђа.

²² Преузето 11. 8. 2021. Доступно на: <https://ich.unesco.org/en/ethics-and-ich-00866>.

²³ Етичке кодексе имају многе махом иностране организације, од стручних асоцијација, до великих привредних компанија. По угледу на њих могли би се прилагодити кодекси и за институције наслеђа, укључујући спровођење одговарајућих процедура, санкција и сл. О могућим приступима проблематици видети више у: Марк Израел и Ијан Хеј, *Етика истраживања у друштвеним наукама*. ЈП Службени гласник. 2013.

Резиме

Организована институционална заштита нематеријалног културног наслеђа (НКН) обухвата сложено методологију и третман различитих феномена, од којих многи нису раније били ближе разматрани у оквиру мера заштите културног наслеђа.

Критично питање односи се на проблем одрживости нематеријалног културног наслеђа, што нужно указује на потребу за мултисекторским партнерствима и интердисциплинарним активностима. Конвенција из 2003. године демонстрира данас снажну везу између наслеђа и развоја, а институције наслеђа углавном немају од раније богата искуства у том погледу. Међу методолошким изазовима идентификована су променљивост мотивације код носилаца НКН, затим неизвесна подложност мерљивости код самих мера заштите, као и перцепција саме струке према очекивањима која у овом контексту постоје у друштву у односу на професионалце у области културног наслеђа.

Међутим, овај систем и методологија засновани на Конвенцији Унеско, те јавне политике из њих произашле такође су прилично крхки с обзиром на честе, махом „спољне” политичке инструментализације нематеријалног наслеђа, а с друге стране присутне су и различите перспективе и различити ставови тзв. стејкхолдера. Различите визуре, „регистри”, па и интереси присутни код разнородних заједница су специфичност НКН.

Као пример, тумачење „истинског” наслеђа често се разликује унутар и између заједница, стручњака и управа. Интерпретације су једнако разноврсне и на подручју перцепције културних идентитета.

Главни услов за равномеран и складан развој потенцијала наслеђа треба да буде снажно цивилно друштво у којем свој важни удео у интегрисању „мозаика” НКН имају и институције, и невладине организације, и приватни ентитети.

У овом раду се углавном компаративно разматрају разни концепти, те с тим у вези њихов одраз у јавним политикама у области заштите овог вида наслеђа. Главни извор примера су међународне листе нематеријалног културног наслеђа Унеско.

Списак коришћене литературе

- Aisyah Abu Bakar, Mariana Mohamed Osman, Syahriah Bachok, Mansor Ibrahim. 2014. Analysis on Community Involvement Level in Intangible Cultural Heritage: Malacca cultural community. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 153: 286–297.
- Aas Christina, Ladkin Adele and John Fletcher. 2005. Stakeholder collaboration and heritage management. *Annals of Tourism Research* Vol. 32, No. 1: 28–48.

- European Commission. Culture and Creativity: Cultural Heritage.* Доступно на: <https://ec.europa.eu/culture/policies/selected-themes/cultural-heritage>.
- European Parliament. Cultural Heritage in EU Policies.* Доступно на: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2018/621876/EPRS_BRI\(2018\)621876_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/BRIE/2018/621876/EPRS_BRI(2018)621876_EN.pdf).
- Израел Марк и Хеј Ијан. 2013. *Етика истраживања у друштвеним наукама.* Институт за етнологију и антропологију.
- Jacquesson Svetlana. 2020. Claiming heritage: the Manas epic between China and Kyrgyzstan. *Central Asian Survey* 39, 3: 324–339.
- Лукић Крстановић Мирослава, Дивац Зорица. 2012. Програмирање нематеријалног културног наслеђа града. *Гласник Етнографског института САНУ*, свеска 60, бр. 2: 9–23.
- Ђуковић Јелена. 2019. Компатибилност концепција културног наслеђа УНЕСКО и Савета Европе. *Етноантрополошки проблеми* 4: 1203–1219.
- Ђуковић Јелена. 2017. (Нематеријално) културно наслеђе као инструмент помирења и решавања културних конфликта. *Антропологија* 3: 45–56.
- Ђупурдија Бранко. 2010. Пут ка целовитости Дужијанце. *Гласник Етнографског института САНУ* LVIII (2): 163–172.
- UNESCO, Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.* Доступно на: <https://ich.unesco.org/en/>.
- Фрејзер, Џејмс Џорџ. 1992. Златна грана: проучавање магије и религије: 81–94.
- Van der Hoeven Arno. 2019. Networked practices of intangible urban heritage: the changing public role of Dutch heritage professionals. *International Journal of Cultural Policy*. Volume 25, Issue 2: 232–245.

Saša Srećković

Protection of intangible cultural heritage – complexity and challenges

Summary

Organized institutional protection of intangible cultural heritage (ICH) encompasses a complex methodology and treatment of various phenomena, many of which were not considered in the previous framework of cultural heritage protection measures.

The critical issue is the problem of sustainability of intangible cultural heritage, which necessarily indicates the need for multisectoral partnerships and interdisciplinary activities. The 2003 Convention demonstrates a strong existing link between heritage and development, and heritage institutions generally do not have much previous experience in this regard. The recognized methodological challenges include variability of motivation among ICH holders, uncertain susceptibility in assessing the very protection measures that will be implemented, as well as perception by the

involved experts on the expectations that the society imposes on the professionals in the field of cultural heritage.

However, this system and methodology based on the UNESCO Convention and the resulting public policies are also quite fragile, considering the frequent, mostly “external” political instrumentalization of intangible heritage, and on the other hand there are different perspectives and different attitudes of stakeholders. Different views, “registers”, and even the interests present in diverse communities are specific to the ICH.

For example, the interpretation of “true” heritage often differs within and between communities, professionals and administrations. The interpretations are equally diverse in the area of perception of cultural identities.

The main condition for the balanced and harmonious development of heritage potential should be a strong civil society in which institutions, non-governmental organizations and private entities all have their own important roles in integrating the “mosaic” of the ICH.

The goal of this paper is to compare the various existing concepts, as well as their reflection in public policies within the field of protection of this type of heritage. The main source of examples is the international lists of intangible cultural heritage compiled by UNESCO.

ПРИЛОЗИ



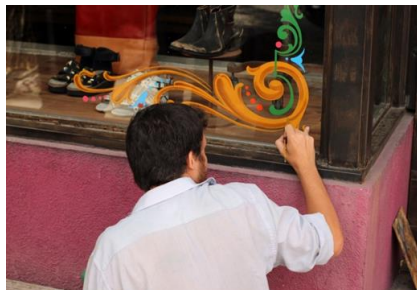
Слика бр. 1. Домаћи пример из Србије – Дужијанца (Ћупурдија 2010), аграрни обичај у којем се сачува последњи пожњевени усев, како би, магијским путем, обезбедио добар род за наредну жетву. Слична веровања и ритуали постоје широм света и представљају прилично универзално наслеђе („дух вегетације”, „мајка жита” и сл.), како је закључио Џ. Џ. Фрејзер у својој познатој књизи „Златна грана” (Фрејзер 1992).



Слика бр. 2. Индонежанска номинација за листу Репрезентативног наслеђа Унеско о вештини локалне бродоградње (гзв. Пиниси) представља сјајан допринос који осветљава важност јачања суседских односа у заједницама током производње ових пловила.



Слика бр. 3. Ритуал одобровољавања камиле да прихвати туђу бебу је монголски пример с Листе за хитну заштиту НКН Унеско. Иако се ради о суровој економској стварности и простом одржању заједнице, он поседује и снажно емоционално својство за локалну популацију.



Слика бр. 4. Један аргентински досије с Репрезентативне листе Унеска говори о пракси осликавања градских возила јавног превоза, гзв. Филете Портењо, из Буенос Ајреса. Леп пример препознавања актуелности урбаног нематеријалног наслеђа и његовог значаја за кохезију заједнице.



Слика бр. 5. Занат млинара из Холандије иконичан је за културни идентитет земље, али такође указује на значај зелених технологија, могућих нових енергетских решења итд.



Слика бр. 6. Традиционални трибунал за питања дистрибуције вода Коронго из Перуа, настао у локалном обичајном праву, представља добру праксу локалног управљања природним ресурсима. Обичај је један од главних стожера локалне меморије, схватања солидарности и јединства у заједници, као и поштовања природних сила.



Слика бр. 7. Уметност напуљског пицајола. Храна и музика омогућавају брзо и непосредно искуство које можемо стећи о другој култури. Конкретно, ова традиција има важну друштвену улогу у превенцији криминалитета код деце из нижих друштвених слојева. Такође, овај елемент с Унескове Репрезентативне листе наговештава намеру државе чланице да брендира елемент НКН уз подршку италијанског Министарства пољопривреде.



Слика бр. 8. Турски културни елемент о угроженом језику звиждука, који још увек егзистира у неприступачној локалној планинској заједници. Некада је то био једини могући вид комуникације због физичких својстава саме локације, а данас је веома угрожен због употребе савремених комуникационих технологија.



Слика бр. 9. Ако је НКН део веће политичке агенде, могуће је постићи неслућене размере јавне видљивости, као што је то био случај с фестивалом нематеријалног наслеђа у кинеском граду Ченгдуу (15 милиона становника), где је догађај посвећен НКН био најважнија градска јавна манифестација током целог њеног трајања.



Слика бр. 10. Унескове листе НКН афирмишу, између осталог, друштвене феномене надахнуте традицијама управљања и решавања конфликта у домородачким заједницама, као у примеру племенске праксе Гада у Етиопији.



Слика бр. 11. Кодали систем музичког образовања из Мађарске, Унесков Регистар добрих пракси. Пример показује како методологија елитног образовања може бити пријемчива и обичним људима из локалних заједница, те ефикасна без обзира на почетни ниво познавања материје.

Конзервација и заштита

Милица Мирковић, Слободан Драгутиновић
Етнографски музеј у Београду

ОДЕЉЕЊЕ ЗА КОНЗЕРВАЦИЈУ ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ

У почетку су послове превентивне заштите обављали кустоси и Музеј је до 1924. године имао само троје стално запослених. После Другог светског рата у Музеју почињу да раде три учитељице ручног рада, а нешто касније и по један препаратор за дрво и метал. Од 1951. године, када је Музеј пресељен у зграду бивше Београдске берзе на Студентском тргу број 13, где се и данас налази, одређене су и просторије за две радионице – за конзервацију текстилних предмета и за конзервацију предмета од других (нетекстилних) материјала. Године 1957, када је и званично основано Одељење за заштиту музејског материјала, у згради се налазило више станара и пословног простора амбасада и разних предузећа, па Музеј није имао одговарајуће услове за смештај и безбедност својих фондова. Из године у годину, како је растао музејски фонд, неповољним смештајем све је више угрожавана заштита музејских предмета. Адаптацијом зграде, спроведеном током 1983. и 1984. године, објекат је скоро у целости, на свих пет етажа, прилагођен функцији Музеја.

Данас у Етнографском музеју у Београду о превентивној заштити, конзервацији, смештају и чувању предмета, ангажовано је деветоро стручњака и то: два виша конзерватора, два конзерватора, четири виша конзерватора – техничара и један приправник. Заштита музејских колекција захтева посебну експертизу где су наука о материјалима, узрочницима пропадања, клима, околина и чување кључни елементи, као и опште разумевање предмета културне баштине. Постојећа опрема и алат се константно обнављају, ремонтују и допуњују новим, савременим апаратима, чијом се употребом унапређује квалитет обављених конзерваторских третмана. Посебан значај у развоју и модернизацији Одељења имала је донација Владе Италије из 2004. године, када је добијен већи број неопходне опреме за рад конзерваторских радионица. Како је за будуће генерације неопходно сачувати музејске фон-

дове од даљег пропадања, Одељење за конзервацију Етнографског музеја у Београду константно поставља високе циљеве у развијању и усавршавању методологије рада.

Током шездесет четири године, у Одељењу за конзервацију, како се данас назива, обављају се конзерваторско-рестаураторски радови, као и послови превентивне заштите, односно стара се о условима смештаја и чувања музејског материјала. У току године се у Одељењу у просеку конзервира око неколико стотина музејских предмета. Једном годишње врши се редовна контрола стања предмета и њихово механичко чишћење на сталној изложбеној поставци, депоима Музеја, као и у Манаковој кући. Радници Одељења дају свој максимални допринос припремању предмета и техничкој реализацији за повремене изложбе које Музеј поставља у земљи и иностранству. Од 1961. године води се и стручна картотечка евиденција конзерваторских захвата на музејским предметима. Израдом евиденције конзерваторског третмана постиже се то да се у сваком моменту може проверити стање сваког предмета након одређене методе рада, што стручњаку омогућава да дође до извесних сазнања и чињенице да ли примењену методу треба усавршавати или одбацити. Одељење има радионицу за заштиту метала, дрвета, грнчарије, коже и других материјала и радионицу за заштиту текстилних предмета, која је од 1965. године и централна радионица за ову врсту материјала.

Од 1957. године Одељење за превентивну заштиту, конзервацију и рестаурацију учествовало је у припреми предмета и техничкој реализацији пет сталних поставки: „Народне ношње и накит централног балканског подручја из 19. и првих деценија 20. века” у Манаковој кући из 1968. године, „Народне ношње Југославије” из 1976. године, „Народна култура на тлу СР Србије” из 1984. године, „Народна култура Срба у 19. и 20. веку” из 2001. године и „Народне ношње и накит централног балканског подручја из 19. и првих деценија 20. века” у Манаковој кући из 2016. године.

Едукација конзерватора се током времена унапређивала коришћењем знања развијенијих специјализованих радионица и лабораторија, константним практичним радом, праћењем стручне литературе, али и личним ентузијазмом. Образовање се, уз неизоставно преношење искуства и вештина старијих колега на млађе, допуњује индивидуалним усавршавањем путем курсева, предавања, семинара и стипендија. Конзерватор Верослава Хаџи-Ристић користила је током 1965. и 1966. године стипендију Унеска, за стручно усавршавање у Совјетском Савезу, Француској, Холандији и Енглеској у трајању од шест месеци. Конзерватор Иван Тричковић 1989. године боравио је у Канадском институту за конзервацију у Отави, а Данијелка Радвановић 2004. године била је на стручном усавршавању у Минхену.

На основу својих квалификација запослени у Музеју били су носиоци и сарадници на великом броју пројеката из области очувања културног наслеђа и то не само етнографских, него и предмета културне баштине значајних за целокупну историју српског народа. Конзерваторска радионица Етнографског музеја извршила је конзервацију и рестаурацију предмета за

Музеј Вука и Доситеја (1962. и 2012), Музеј примењене уметности (1962. и 1963), Народни музеј из Пожаревца (1963), Музеј Првог српског устанка (1963), Народни музеј у Зајечару (1986), Вукову кућу у Тршићу (1986. и 1989), Музеј Херцеговине у Требињу (1997), Завичајни музеј у Књажевцу (1997), Народни музеј у Зајечару (1997), Музеј града Новог Сада (2004), Музеј Српске православне цркве (2006), Народни музеј у Крагујевцу (2003. и 2007), Музеј Рас из Новог Пазара (2009), Музеј Срема (2010), Музеј савремене уметности (2012), Народни музеј у Чачку (2015), Народни музеј у Шапцу (2016), Спомен-подручје Доња Градина (2016), Позориште Бошко Буха (2018) и Народни музеј у Врању (2019–2020). Од најзначајнијих предмета конзервираних у Етнографском музеју издвајамо цубе књегине Љубице, личну заоставштину Вука и Мине Караџић и катапетазму из Саборне цркве као предмете из Спомен-подручја Доња Градина који су били предмет излагања током 2018. године на највећој изложби у Уједињеним нацијама на тему Јасеновца.

Почев од 1986. запослени на Одељењу учествују у конзерваторско-рестаураторским радовима на предметима из манастира Хиландар. Током боравка радника Одељења у Хиландару 1998. године извршена је реконструкција око 200 манастирских етнографских предмета који су били изложени на сталној поставци у том манастиру. За потребе изложбе „Етнографско благо манастира Хиландар” стручњаци Етнографског музеја конзервирани су током 2001. године 182 предмета. Након великог пожара 2004. године приоритет манастира били су одржавање монашког братства и реконструкција изгорелих конака. Екипа Етнографског музеја је пре неколико година укључена у активности у оквиру пројекта „Обнова Хиландара”, што је у почетку обухватало преглед и снимање изложених предмета етнографске збирке, учешће у пројекту израде витрине у новој гостопримници и физичку реализацију нове поставке. Касније је, након израде пројекта опремања простора за конзервацију метала и дрвета, започет рад на конзервацији предмета и током 2015. и 2016. године у манастиру су конзервирана 124 предмета, уз израду одговарајуће конзерваторске документације. У 2021. години четворочлани стручни тим конзерватора и техничара учествовао је у конзервацији и рестаурацији дрвених и металних предмета који припадају црквеном мобилијару из Ризнице манастира Хиландара. У 2021. години четворочлани стручни тим конзерватора и техничара извршио је конзерваторско-рестаураторске поступке на предметима од метала и дрвета који припадају црквеном мобилијару Ризнице манастира Хиландара.

У оквиру матичне функције пружана је помоћ при писању и стручном усавршавању конзерватора из Народног музеја у Чачку (1989), Народног музеја у Крушевцу (1989), Народног музеја у Бору (1989), Музеја Српског православног викаријата у Темишвару (1990), Народног музеја у Ужицу (1991), Музеја Косова (1996), Народног музеја (1998), Народног музеја у Нишу (2001), Војног музеја (2001), Музеја Понишавља из Пирота (2002), Народног музеја у Ваљеву (2002), Народног музеја у Крагујевцу (2002),

Републичког завода (2005), Централног института за конзервацију (2009), Музеја примењених уметности (2010), Народног музеја у Чачку (2010), Ансамбла народних игара и песама Србије „Коло” (2016) и Завичајног музеја у Параћину (2018).

Стручњаци Одељења учествовали су у изради елабората за Централни републички музеј под ведрим небом у Београду и за обласни етно-парк на Златибору (1963), елабората о заштити, уређењу и коришћењу родне куће Вука Караџића у Тршићу (1991), елабората о стању и начину излагања музејских предмета, књига, графика и архивских докумената у библиотеци и архиву Епархије будимске у Сент Андреји (1996), као и елабората о санацији деградације металне нити на текстилним предметима у сарадњи с Хемијским факултетом, Технолошко-металуршким факултетом и стручњацима из Института у Винчи (2002).

Током 2005. године, конзерватор саветник Данијелка Радовановић започела је сарадњу с Факултетом примењених уметности у Београду у оквиру предмета Старе текстилне технике. Под стручним надзором кустоса и конзерватора у радионицама Етнографског музеја студенти се баве истраживањем и реконструкцијом техника плетења и веза, користећи изабране предмете из збирки Музеја.

Изложбом „Чувамо за будућност” у Манаковој кући, у оквиру манифестације „Ноћ музеја”, као и изложбом Одељења за конзервацију и рестаурацију Етнографског музеја у Београду поводом 60 година рада, Одељење за конзервацију упознало је посетиоце с конзерваторском делатношћу. У оквиру састанка *ISOM*-овог комитета за костим, радионица за конзервацију текстила презентовала је у Дому војске, 2009. године, своје дугогодишње искуство у раду с музејским предметима.

Критике и полемике

ПОГЛЕД ЗА ОБРАМИЦОМ, НИЗ ПУТ

Ово писање је подстакнуто изложбом и студијом у каталогу др Марка Стојановића, *С обрамицом низ пут*, Етнографски музеј у Београду, с јесени 2021.

(Опсервација)

У просторној композицији шарених приказа који маме посетиоце да у Етнографском музеју започну своју воајерску сеансу, лако се да издвојити једна, условно речено, пирамидална инсталација, ова чију фотографију и приказујемо. Она се из неколико разлога, од којих су пресудни они емпатијски, одмах усваја као кључна за прво одгонетање наслова изложбе. И, мада није први камен на који запињете када уђете у строги музејски мимоход (крени десно и *не скрећи с пута*), јесте лукаво постављен у осу улазног портала с левим и десним смирајним дистанцама које стоје у *божанским пропорцијама* (златном пресеку). Она која сигурно барата језиком просторног компоновања (за визуелни идентитет изложбе заслужна је др ум. Драгана Купрешанин) потрудила се да се у поставци одмах виде, па тек потом читају, три кључне ствари које аутор изложбе, поводом задате теме, жели да подели с публиком. У „инсталацији” коју видимо, рекло би се, по природи излагачке ствари, обрамичко наслеђе показује се у три своја сведочанствена својства (употребно, естетско, симболичко), које опцелињује јединствен порив за саопштавањем (и размењивањем). *Све умеће мог рукоделства збори вам колико ја обожавам своју суђеницу, колико ми је стало да јој топлина мојих руку која је пренета у украс дрвета греје срце док носи воду којом ће да мије моје тело*, готово да збори један од актера ове трочлане инсталације!? Истини на вољу, аутор је три својства и начин њиховог појављивања (комуникацију) ставио у исту категорију. Исто тако нам ваља да се одмах исповедимо и да признамо да се у нашем рецепцијском фантазму ради о само једном од десет музеографских сегмента, на колико је аутор разложио презентацију свеколиких сазнања о баштинским вредностима обрамичког, као ипак разнополног наслеђа (и ово му доброхотно учитавамо да не бисмо ширили причу о томе како је добар део свог рада испунила суптилна презентација родних компетенција у традиционалним друштвима). И суштински, и симболички, тај сегмент назван *Путевима ка њему, ка њој и њима* држи на окупу све слике које изазива главни ток музејске приче *С обрамицом низ пут*.

Да не заборавимо да се још једном оправдамо. Држимо да воајеризам има потребан конотативни потенцијал за усмеравање пажње на принуду којој су посетиоци свих музеја подвргнути. Они морају открити шта је то

кустос намерио да им покаже. Да је све у рукама кустоса стара је истина, јер они одвајкада играју ону популарну игру *сам се питам, сам се одговарам*. Ово је еуфемизам за дуговеку рубрику у *Политици* под називом *Да ли знате?*, и нама је предочен на самом почетку кустоског стажирања пре пола столећа. Принуда није унапред ружна јер подстиче револт и ерупцију питања, па ако је кустос добро закувао, може и да им, чим подметнутим, погурава знатижељу. Кулинарство, свако, муку мучи с мером. Ентропија је друга крајност у коју је лако склизнути и код добро смишљеног скривања садржаја презентације. Код аутора Марка Стојановића одвећ је, за нечији укус, садржаја симболичких функција у односу на путни контекст. Јесте и та неравнотежа провокативна, па тера у закључак да култни садржаји иду низ пут и кад су кошаре, тестије и зембиљи празни. Није ни то наметање, за почетак, без ђавола. Духовни садржаји, као и естетска самодовољност самих израђевина, којој Стојановић посвећује убедљива објашњења, јесу неке поруке које лако прихватамо.

(Асоцијација)

Ја, као дете. Гледам канту за воду и мрштим се. Она буцмаста, блештеће плава, непробојна, изнутра бела, запечена. Само за воду служи. И без воде је једва подижем. Швапска. Мора да се чува. Ако је обијеш, вода у њој ће бити опасна, због рђе. Све је добро замислио Шваба, али ја не знам како да сачувам цеванице и чукљеве кад је скинем с артешког бунара и креном кући. Чак и кад не напуним свих 12 литара, заносим се код сваког корака и канта ме млатне по нози. А нарочито кад чујем Марикин глас и нагло се окренем да ми не промакне да је и видим. Она је ту, иза цркве и овог бунара, становала, и било ми је дуго да чекам да је видим тек у школи.

То су моја сећања у којима је била загонетка како само ми, деца дошљака, имамо тај проблем с кантом. Та принуда мисли о преносу канте с артешког бунара до кухиње у којој је мајка журно спремала оброке за млађу децу није ми дала да мислим о води. Поред кухиње јесте била пумпа за воду, како је било и заповеђено у добром домаћинству, и све што си испумпао одмах је ишло, и без канте, једним коритом право у кухињу. Али та вода није била довољно чиста за кување. Тако је саветовано мајци због мале деце и због болести нашег оца. Мада је и та из јавног бунара била и жута и масна. Али *контролисана*. На артешком су се могла срести и мање жгољава деца од мене, али су и они имали мој проблем, само мање погубан по њихове чукљеве. Тек понекад би се појавио понеки одрасли мушкарац који би с лакоћом понео у свакој руци по једну канту и ми смо завидно гледали како одлази прав к'о свећа (равнотежа, дакле!).

Мој „транспортни“ проблем одгонетнут је коју годину касније. Тек када сам на салашу видео како жене с ђерма с лакоћом односе до кухиње две

огромне кофе с водом. Преко рамена, уз помоћ неке пречаге. Ти наши мештани нису много таласали, али су *знали знање: Гледиш и учиш*. Е сад, претпостављам да су моји дошљаци били мало као туристи (старији су дошли *јер се ваљало следити прогрес новог друштва*, а убрзо су се вратили свом завичају, а млађи су из нове средине одскакутали у *бољи свет*, док су они овде рођени остали у процепу). Учили су дошљаци од својих ненаданих учитеља Шваба, дојучерашњих власника великих домаћинских имања у Бачкој, па или нису доучили, или их је нечујни одлазак и последње домаћице Швабице ускратио за још неку лекцију. Мени се чини за ону о *транспорту у непредвиђеним условима*.

Мада би се могло помислити да је матори профа побркао изложбе, па мисли на Богданову (Шекарић) *Стрму равницу*¹, није ме без ђавола ово присећање спопало баш када сам ушао на Маркову изложбу. Нешто у тој виртуелизацији обрамичког наслеђа има везе с усмеравањем информација. С разликовањем „генерација” дигиталног општења, рекли би данас у време кршења мозга с 5-Г мрежама. Суштински, питање је да ли је мени била ускраћена информација да у локалној традицији постоји помагало (у једном привредном контексту) за пренос двеју каната, или је моје колонисте – туристе мрзело да суштински прихвате нову генерацију транспорта воде од бунара до крајњег корисника коритом (у другом, кућевном контексту), каналом који их је спајао.

Хтели – не хтели, на овој асоцијацији се кристално јасно указује да је свако наслеђе везано неким каналом који спаја прошло као садржај данашњег сећања. Марко то доследно спроводи. Ако нема канала, нема ни сећања. Мртва уста не зборе, како се зна.

Обрамице су... низ пут препознате као још један од многобројних канала комуникације према у њих уграђеном некадашњем систему вредности. Репрезентација једног од елемената народне културе привређивања изнела је на музејску светлост дана чињеницу да су у позадини репрезентативних етнографских културних сведочанстава о одевању, украшавању, становању, обичајима и свечаностима, баштињена и друга – исто тако значајна, а опет наизглед обична, у чији су музеолошки кључ тумачења уграђени храна и вода у својству животних темеља за опстанак било које друштвене заједнице (Стојановић 2021, 34).

И, како је онда (после *Другог рата*) било неприкладно с емајлираном кантом ићи на бунар, тако је данас прича о 5-Г комуникацији и „паметним кућама” у нескладу с обичајем да се струја и даље може (по сопственој вољи) „скидати” с бандере (не би се могло лако рећи који је сарказам већи, онај да се објекти у заштићеном природном појасу „снабдевају” струјом

¹ Студијска изложба музејског саветника у Музеју Војводине Богдана Шекарића и Димитрија Михајловића кустоса-историчара, *Стрма равница. Сто година од колонизације Војводине 1921*. отворена 26. октобра 2021. године.

кроз прозор рени-бунара, или онај да је највеће, у нашем окружењу, копање биткоина откривено у подруму једног *меморијалног центра!*).

*Вратимо се провери ваљаности озрењеног доживљаја с почетка нашег текста.*²

Верификација узајамног огледања

Дакако, оно „по природи ствари” тражи своју логичку артикулацију и аутор презентација свестан је да визуелизација обрамичког наслеђа мора да стоји насупрот наративу. Сваком наративу, а у овом случају и антрополошком дискурсу у ужем смислу, да би се у визуелизацији сачувала сва сведочанствена целовитост. Не памти се никада само притка и једна њена слика, него сви садржаји који су се вртели око притке и све приче које су формирале обрамичку културу.

Ако инсистирамо на описаној „пирамидалној инсталацији” као централној играчкој фигури изложбе, онда можемо да поопштимо закључак и да кажемо да се изабрани приступ изложбеној презентацији, а то је визуелизација насупрот наративу (научном, културном), увек може да се разуме двојако. Као комплементар (1) *научног дискурса*, то јест као начин подвођења наслеђа антропологији као психологизму стварности (у њеном транспортном сегменту) или као *ствар по себи* наслеђа (2) музејски предмет сâм све говори – то јест као психологизам музејског документа.

Обрни-окрени, тешко је замислити да је аутор могао да избегне ове ушанчене детерминизме, али је могуће претпоставити један од излаза. Антрополигизација музеалности (3), што је наш предлог обнародован на 5. *конференцији Центра за музеологију и херитологију* (Bulatović 2018).

Да видимо шта је то под (1)

Прва опаска има оправдање у Витгенштајновом отпуштању језичке свемоћи у мишљењу о свему и свачему (култури размишљања, као другом имену за филозофију). Напуштање је то, мада он то не каже баш тако, да је анализа антропологизоване стварности једина употребљива јер се разуме (тачније, пристаје у немоћи) да је само човек артикулисао говор као доминантну размену мисли. Но, свеједно да ли је то тако зато што је човек из лењости одбио да „научи” да говори „нечовечки” с другим врстама, мада има сјајних демантија ове тврдње, или из чисте самољубивости, тек намећањем јединствености свог језика човек сужава поље различитих домина-

² користимо стару реч за гледати: зрѣти; прозрѣвши; ђзрети се

ција и тиме подиже потенцијал сопствене. У том јасно ограниченом домену Витгенштајн ипак никада не занемарује да су све мисли човекове увек дате као слике. Такође, мада о томе није изводио језичке артикулације, никада није престајао да слика (оставио је завидан опус цртежа, акварела, пастела)! Мислимо да је то радио да не би пао у психологизам доживљајног. Овај пад би, према ригидним постулатима аналитичке филозофије тумачећег, био сигурни суноврат аналитичког приступа. А Витгенштајн није био скептик: *Скептицизам није необорив него очигледно бесмислен, ако хоће да сумња у оно о чему се не може питати. Сумња може постојати само тамо где се нешто може рећи* (Vitgenštajn 1978, 6: 51). Када Витгенштајн каже да о стварима о којима се не може говорити треба ћутати, заправо мисли да се о њима не може судити речима. Да додамо како је то нагласио најбољи тумач филозофије језика Д. Дејвидсон, питањем: *Шта за речи значи то да нешто значе?* (Šnedelbah 2021,44).

То да се код Витгенштајна *може се говорити о језичко-херменеутичкој филозофији* (Šnedelbah 2021, 215) подиже потенцијал друге премисе у нашој анализи.

А шта смо умислили под (2)

Друга претпоставка подиже своју одрживост на инсистирању да је представност модус сазнања јер напушта психологизам (музејско по себи), а не срља у расцеп искуствено–рационално. Окретање леђа психологизму (доживљаја музејичности) задржало је право *погледа преко рамена* тек да би у расцеп унело нешто од „убеђења” да доживљајем музејичности управља нешто стабилније од импулсивног искуства. Стабилност је оно својство које музејичности омогућава његов начин појављивања: *представност*, појам пољског музеолога В. Глужињског (Gluzinski 1980). А свест о њој једнако је удаљена и од рецепције саме идеје сведочанствености (плод дедукције), колико и искуствене индивидуализације процеса сведочења (резултанте индукције) и захтева онај поступак који је још К. Попер увео као *хипотетичко-дедуктиван* (Попер 2002). Сви *прејезички* системи, а *музеј* се, макар као средина (медиј) у којој се збивају процеси осведочавања (музеализације) таквим намеће, захтевају расветљавања и приближавања разумевању у којима преваладавају непотпуни силогизми. Међу њима, *креативни ентимем* подстиче наду да се о „стварима о којима се не може говорити” може с разумевањем ћутати, да се мало заклонимо иза Витгенштајна. Али, да није у питању испразна реторика, потрудио се да упозори и предлагач *представности* као темељног музеолошког појма, када је признао да то јесте један доминантан модус сазнања у музеологији, али да се ничим не темељи у метафизичком наслеђу, нити може или треба да се брани његова априорност. Напротив, сва снага овог модуса потиче из целовитости слике коју изазива музејско саобраћање у којем побуђивање „свих слика” проистиче из претпоставке

(замишљања идеје) да „оно што је представљено” само открива побуду због које је сачувано. Ово је поперовски закључак који Глужињски није записао. Иако постоји истовременост у објављивању ове двојице аутора, не постоји потврда да је Глужињски одмах и имао у рукама Поперове потоње студије. За нас је битна легитимност приступа који поштује претпоставку да вишестрани увид у стварност (музејске „слике света” су због тога *на цени* код разних корисника) даје право на истраживачко ишчекивање баш „тога и тога”. Ту је на делу онај ентимем који носи терет конотација појма *креативни*, чија непотпуност у нашем, музеолошком случају, удара не на његову естетичко-психолошку снагу, већ на оно што је Дејвид Хемлин назвао *проширењем опсега знања* (Хемлин 2001) на медијално прикупљање погледа (неизговорљиво) или како је то сликовито именовао Гипсон, *pick up*, (Gibson, 1951; 1974), стварање слика стварности и њихово трезорирање као знања докученог *медулацијом*, не као извора³. Поступак је то који не треба замењивати с холистичким, на који се све чешће враћа када се пледира на обухватност предмета проучавања, због тога што се ту ради само о структурној, али не и родној сличности. Исто тако никако није успевало да се било какав нови термин за изванјезичку комуникацију предложи и устали поред веома велике доминације темина *интуиција*. Тако се без икакве дилеме сваки нови предлог завршавао у констатацији да се ради само о још једном облику *интуитивне спознаје*. У том смислу и термин који сада актуелизујемо имао је статус илустративног предавачког помагала који смо преузели из курса опште методологије које је држао професор Светозар Синђелић. Али то није главни разлог. Главни се налази у потпуној немогућности дискурзивног поређења нечега што (спознато *представношћу*) јесте изванјезичко. Јер, као што је ласно абдуктивном закључивању да прихвати непотпун аргумент заснован на вероватноћи или знаку када се ослања на Рајлијево *знање како* (кога уводи да би оповргао ваљаност пропозицијског *знања да*), тако је изгледно да *креативни музејички ентимем* почива на вероватноћи како је изванјезичким премисама („упознавањем”: опсервацијом, чулном комуникацијом) могуће изводити „свечулно” (медијско) закључивање (Анђелковић 2007).

Намерно не завршавамо еуфемизмима о „језицима, говорима и дискурсима” нејезичких феномена. О томе ево и сада говоримо, мада настојимо да не истичемо језичку предефинисаност свих система, не бисмо ли дали

³ „Велика затеченост у коју је човек упао пре свега погледима с фотоса, може се рећи, сасвим недавно је успела да допусти тумачење да у сликовном запису није баш све претходно виђено (ментално сликано). Напротив, то *не баш све* је нешто, како би ваљало веровати Гипсону, најпре потпуно независно од менталних слика и није њихов вишак, већ продукт друге врсте активности – прикупљања информација (*pick up*). Стога је супроизвод гледања и виђења, те постојећом инструментаријом тумачења нетакнута чињеница. Визуелна перцепција почива на прикупљању информација, а тек потом се слике декодирају, те тада постаје извесно њихово конструисање, семантичка градња (како се мисли у гештalt психологији)” (Булатовић 2016, 149–150).

потребни значај „неизрецивим”, а презентним и комуникативним феноменима.

Претпоставка је да ћу усвојити „трогубост” обраменичког наслеђа јер ми је пик-ап комуникација дала право за то. И обрнуто, нећу ни очешати „трогубост” јер ми није „подметнута” (може бити и било када и било где, а пресудно је да то буде у телу презентације) ниједна претпоставка тог смисла.

Наравно да је задатак сваког истраживања да покаже да је могуће да се: комплементерима (1) олабављује неумитност каузалитета да се представност *по себи* (2) узима као силогизам представног „језика”. *Језика* у којем је улога (више од једног) чула пресудна у преношењу *једног догађаја*. Не простог збира („атомизација”) више језика, нити простог збира више чулних доживљаја, него целине догађања.

Сада је извршно питање – шта од овог представног имамо на изложби?

Трагамо за синопсисом (I) визуелизације обрамичке културе транспорта на истраживачком искуству збирања у Етнографском музеју у Београду, а знамо за отмени музејски обичај да се синопсис не сме видети на изложби. Не полемишући о одрживости отмености у општој комуникацији с публиком, како се у већ описаном визуелном дојму изложбе да наслутити, лако се увиђа да је аутор користио модел излагања музејских предмета као великих актера по себи. Свакако је испоштовано да грозд излошка сачињавају музеалија (а) коју чини предмет (као зрно грозда) и оно што га је начинило сведоком времена, то јест музејска документација (као лист), а потом и интерпретација (б) сведочанствених вредности, коју чине научно тумачење појаве која се докуменује, с једне стране, и њено музеолошко конституисање као (полисемичне) културне информације. Дакле, на изложби нас нападају, или мање-више препуштају волшебном базању, додатни излошци који имају све шансе да се издају за невидљивог чокота лозе који је подарио оно што се да ћутити – омамљиве стакласте куглице. Зашто не кажемо *оно што се да осетити*? Зато што у овој старијој словенској речи за непосредовано чулно опажање видимо подразумевану претпоставку да се у тај процес улази у тишини или без буке говорног језика. Спознати шта непосредно чулима, значи пре свега дати шансу свим чулима. А то је извесно обећање да ћемо и извести она значења која је та непосредност условила. Ово има посебан значај у музејској комуникацији у којој очекивано гледање (*бацање погледа*) прерасте у посматрање (активно *ћутење*, то јест активирање свих чула) које ће омогућити формирање *виђења ствари* (као схватања о ствари). Ово инсистирање на непосредном опажању нечег што није језички заступљено (у целовитом облику), а представиво је као сведочанствени (музејички) ентитет, само је наше истрајавање на заступању музеолошког силогизма као ентиме-

ма. Поновимо, у њему је оно што се подразумева оно што је изванјезичко, а то је баш модус музејске представности – ћутилне целовитости спознатог⁴.

Ако нисмо баш упућени посетилац, оно што нам не дозвољава да тек тако базамо по изложби, то је нацртано (у дискретно скривеној) *сценографији* (II) изложбеног збивања. Намерно употребљавамо формулацију (непотпуног силогизма) у исказу *ако нисмо баш сасвим*, да бисмо нагласили да *посетилац* и *стручна публика* никада нису потпуни антоними. Наиме, мора постојати претпоставка вероватноће да ће код било којег посетиоца да се, у зависности од оног што ће као креативну варијанту понудити аутор (и дизајнер) изложбе, разбуди нека сасвим *стручна* побуда за закључивање о оном (*знању*) *како*. А не присила на аподиктичко експертско *знање да*.

Како овим простором ћутилне спознаје вијугају аутори ове изложбе? Ако се у иначе теретној берзанској структури простора музеја лако пробијете до сценографске замисли ове изложбе, промашујући у успутним пролазима пар „кључних” илустрација или паноа, јасно ће Вам се под нос ставити шта прво, а шта потом читате/гледате/слушате. И ту се мало одступа од синопсиса, односно сценографије, из „објективних” разлога. Објективно је видљив дисбаланс информација по врстама (текстуалне, визуелне, аудио), а и неоправданост недостатка оних уже музејских, документацијских.

Све ово цепидлачимо јер *драматизација* (III) изложбе има добру енергију. Она је има у обрисима „пирамидалног” обухвата збивања на изложбеној сцени (фотографија је ту за подсећање). Изложба је збивање сећања, не ледени замак. И не (само) сећања аутора. Овај минималистички мизансцен – обрамице лебде у простору као Калдерови мобили – призива тескобу сличну оној коју ствара гледање Л. фон Трировога *Догвила*. Мада је ово, идејно трогубо (ка..., ка..., ка...), зрекално поље јасно разубђено ка кључним контекстима обрамичког транспорта. Најпре ка антрополошком, који заступа текстуална легенда, потом ка културном, који заступају илустрације, те ка представном, који заступа „мапа” кретања кроз мизансцен. Овде се ради о неочекиваном ефекту: црне траке, постављене за особе с посебним потребама, нехотично визуелно формирају, хтели-не хтели, нови комуникациони канал, то јест узимају улогу рампе између гледалаца и актера, и маркера ка чиновима представе. У свему томе негде се изгубио дамар игре. Нешто звука у позадини и један више реметећи него сарадљив видео („туристички”) клип, не успевају да у музејском простору покрену саучесништво гледалаца с врло јасно издвојеним ставом аутора изложбе да се овде баштини смисленост рада на помагалу/алату да би се животни ритам одржао са што више рационалности и довољно простора за задовољства постигнућем. Беспрекоран је одмерен текстуални опис аутора о генези алатних израђевина

⁴Разада ове тезе изнета је на скупу *Dva dana za baštinu: od iskazivanja moći do osnaživanja identiteta*, Kluba Hrvatskog etnološkog društva i Katedre za muzeologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 22–23. travnja 2013, а у изводима се нашло у књизи *Уметност и музеалност*, (Булатовић 2016, 211)

за које је човек везао свој живот. Но, тек таложено задовољство, када га препознамо у музејској представности, показаће нам се као културно богатство. У њему имамо право да рукоделну вештину за тренутак одвојимо од енергије и емоције дрводељца и посматрамо је, ако је неке и то поредбено важно, као подврсту *кинетичке скулптуре*. Јасно је на изложби показано шта је смисао музеализације обрамица, па и није ни било очекивано да се у презентацији симулирају обрамичке позе или стилови, не дај боже као воштане фигуре, али јесте очекивана екранизација обрамичке културе. Нећете ни на једној железничкој станици „из епохе” наћи одливену, бронзану симулацију Аниног бацања под воз, али ће се у пртљагу сваког другог путника тог имагинарног „воза с реминисценцијама” наћи роман Лава Н. Т., макар у мислима. Такође, ударним зрекалним просторима у возу, слично „глави” обрамице, дакле изнад сваког седишта у купеу, да бије у очи, налазили су украси покренутог путовања – прикази *белега земље* ка којим се хрли. То је подстицајна игра, саучесништво које се у музеју као путовању очекује.

Није моје да забатам нос, али ако се у музејској презентацији не екранизује пуноћа наслеђа *с обрамицом, на низ пут*, онда не можемо побећи од наратива. Мада збирне целине обрамичког наслеђа не би могле ништа говорити да им у документацијском трезору нису похрањене драгоцене илустрације и аудио и видео записи, ипак се све неумитно заклапа језичким описима. Из тог разлога, музејској презентацији никада доста биографског наратива. Да не испадне ова наша прича сва у празно, ево запажања после читања текста у каталогу. Узмимо у разматрање само један појам који припада сфери саобраћаја. *Место* је у овој Марковој студији и презентацији исцрпно третирано у једном, њему извесно при срцу, контексту употребе. Ако се направи бенигна статистика, место употребе описано је кроз сериозне наративе у четири битна сегмента. *Место налаза предмета*, будуће музеалије, само, по правилу у музејском картону. *Место одлагања* у тренутку када је изгубило примарну функцију ни у једном сегменту. Нека буде да сам и промашио у претходном пабирчењу, али за *место одлагања предмета између две употребе*, дакле, док је још у пуној функцији, нисам нигде нашао опис. А није свеједно. Напротив, баш изабрани модел изложбене комуникације, као и благи антрополошки дискурс који боји студију у каталогу, нас су заинтригирани да копамо по биографијама. Наравно, није нам дата фактографија, али ко брани машти да замишља, кад већ у картону пише географско одредиште, да се замишља окућница у којој је истраживач набасао на обрамицу. Дакако у документацијском опису и треба да стоји само суви фактографски опис, али и он мора да буде исцрпан. На пример, обрамица затечена како подупире вратницу кокошињца морала је да потера истраживача да забележи причу о *неместу* за њу. Фактографија може да документује и тривијалну „биографију”, али и неку симболику у чину деградације значаја те израђевине за даље привређивање. А тек фактографија која наводи на сценарио о деградацији власнице и кориснице тог помагала постаје драгоценост у попуњавању сложене обрамичке говорљивости. Само прижељкује-

мо да је тих прича више, јер их аутор, руку на срце, има. Наравно, код оног контекста који му је при срцу, код тумачења култног статуса (Стојановић, 18). Не заборавља се да је култно својство омиљени критеријум за ризичење предмета, па и обилује причама, до ентропичности. Такође, посредно су биографисања обрамица заступљена и у сегментима описа саобраћања, а нарочито у закључном слову *До музеја низ пут*. Шта овим несумњиво биографским записима у нашем запажању даје другоразредни статус? Па, у музеолошком смислу то што ове „биографије” нису индивидуализоване кроз третман конкретних музејских комада и сценарија који подиже њихов сведочанствени потенцијал из равноправног третирања баш њихове, мале јединачне „животне” приче, за које аутор у начелу пледира у својој интерпретацији. Да не грешимо душу, када се чита каталог ништа не мањка, али се на изложби открива да није замишљена као „љубавна прича”.

Наравно, и наратив, па и биографија музејских актера као њен популарнији род, тражи своју визуелизацију. И зато трагамо за планом визуелизације и синописом презентације, а радовао би нас и план методике интерпретације (као обавезни, IV елемент плана музејске презентације). Тек да производња изложбе не би имала лажну дилему: шпанска мелодрама или бисери пред свиње. Обрни-окрени, прича чува сећања. *Не памте се чињенице, него приче о њима*, има потребе, а без научне принуде, да нагласи у својим литерарним сећањима и Олга Токарчук. Неће посетилац после изложбе понети предмет кући, али хоће причу коју је прочитао, чуо од аутора, или ону коју је гледање и слушање побудило у његовом сећању, па ју је и разменио с ауторима. То му не треба замерити. Као ни аутору ове рецензије. Бар делимично.

Јер, ред је да сажмемо наше музеолошке рефлексije и запитамо се ако *није добро Бијело дугме / није добра Катарина / шта је добро, шта је добро, шта нам треба?*⁵ *Критичка наука* је кичма и ње не недостаје у студији Марка Стојановића, али ова остаје пуки амблем елитизма зналаца ако нема културе разумевања општег. На њу је указала идеја изложбеног представљања у којој је наратив о *наслеђу обрамичког путовања* обуздан за рад чулног изазивања посетилачке емпатије. Заправо је драматизацијом путовања с обрамицом на изложби озарена једна потреба, дискретно изнесена у закључним разматрањима аутора, за актуелизовањем пристојности као првог лика културе. Због тога ова изложба, и ми као њен конзумент, пледирамо за мањи еуфемизам од *критичке науке* – шта је добро, шта нам треба... треба нам више *културе научавања*. А аутор рече да обрамице јесу (...) *својеврсни музеолошки дефинисан мост према данашњем тренутку у којем постоји хитна потреба за што ширим обухватом ка настанку критички обликованог, редефинисаног система памћења и разумевања управо те, некадашње и суштински већ нестале културе традиционалних сеоских*

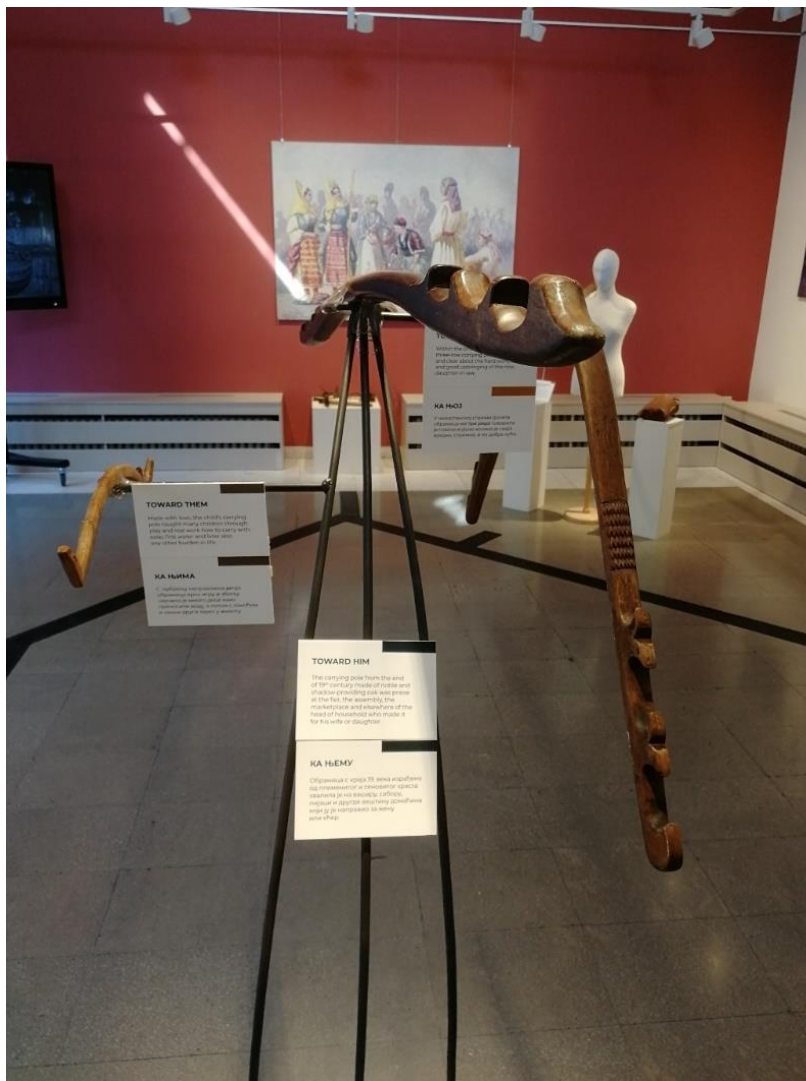
⁵ *Disciplina kičme, Dečja pesma*, PGP RTB, 1987.

заједница. *Ма како на први поглед ефемерне за главни ток културе којој су припадале...* (Стојановић, 34).

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, Мирослава. 2007. *Креативни ентимем*. Београд: Филозофски факултет.
- Булатовић, Драган. 2016. *Уметност и музеалност: историјско-уметнички говор и његови музеолошки исходи*. Нови Сад: Галерија Матице српске.
- Bulatović, Dragan. 2018. Prilog pojmovnom osnaženju muzeologije. У: *70 godina muzeologije na Filozofskom fakultetu u Beogradu*: (ur. M. Božić Marojević) *Zbornik saopštenja sa V godišnje konferencije muzeologije i heritologije*. Београд: Centar za muzeologiju i heritologiju, 12–21. <http://www.cmih.rs/publication/zbornik-saopstenja-sa-v-godisnje-konferencije-muzeologije-i-heritologije/>
- Gluziński, Wojciech. 1980. *U podstaw muzeologii*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Глужињски, Воћех. 2021. *Основи музеологије*. Превела Ивана Ђокић Саундерсон. Београд: Музеј науке и технике. (у штампи)
- Gibson, James. J. 1954. A theory of pictorial perception. *Audio-visual Communication Review*, 1.
- Gibson, James. J. 1971. The information available in pictures. *Leonardo*, 4.
- Хемлин, Дејвид. 2001. *Теорија сазнања*. Никшић: Јасен.
- Ропер, Карл. 2002. *Објективно сазнање*. Београд – Подгорика: Paideia – CID.
- Стојановић, Марко. 2021. *С обрамицом низ пут*. Београд: Етнографски музеј.
- Šnedelbah, Herbert. 2021. *Šta filozofi znaju i šta se od njih može naučiti*. Preveo Slobodan Damnjanović. Београд: Albatros Plus.
- Wittgenstein, Ludwig. 1987. *Tractatus logico-philosophicus*. Preveo Gajo Petrović, Sarajevo: Veselin Masleša – Svjetlost.

Др Драган Булатовић, професор у пензији
 Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета
 Универзитета у Београду



Детал поставке. Фотографисао Д. Булатовић.

СТРМА РАВНИЦА – СТО ГОДИНА ОД КОЛОНИЗАЦИЈЕ ВОЈВОДИНЕ 1921. ГОДИНЕ, НАРАТИВИ И ПОРУКЕ ИЗЛОЖБЕНОГ ПРОЈЕКТА

Изложбени пројекат *Стрма равница – сто година од колонизације Војводине 1921. године* реализован је као централни догађај у оквиру Дана Музеја Војводине, прославе сто седамдесет четири године постојања институције. Аутори целокупног пројекта су етнолог/антрополог, музејски саветник Богдан Шекарић и Димитрије Михајловић, кустос историчар, при чему је дизајнер изложбе и каталога Владимир Врањковић, а аудио-визуелне материјале у оквиру поставке и пратећих програма дефинисали су продукција *ESA Labs* и Иван Никита Дујин. Изложба је отворена 26. октобра 2021. године у изложбеном простору централног објекта музеја, на поставци је укупно изложено преко стотину експоната издвојених из досадашњег фонда Музеја Војводине, новонабављених музеалија током наменског истраживања за потребе пројекта, те предмети из приватних колекција и они репрезентовани на основу позајмица из индивидуалног власништва. Пратеће програме основне музејске поставке чинила су ауторска вођења и тематске трибине, потом предавања и пројекције документарних филмова садржајно усмерених ка ширем пољу истраживања у вези с целокупним пројектом. Интерсекторски осмишљен пројекат *Стрма равница* репрезентовао је публици различитих циљних група музеолошки контекстуализоване резултате значајног државно-друштвеног прегнућа из времена конституисања прве монархије Јужних Словена на тлу данашње Југоисточне Европе. Стручни наратив о сто година од колонизације Војводине по завршетку Првог светског рата указује на то како је прва трећина двадесетог века на културно тле данашње административне покрајине донела са собом бремене раздуживања свакојаког наслеђа доскорашње двојно устројене империје, Аустроугарске. Између осталог, кључ за подобно разрешење вековног царистичког система владавине пронађен је, између осталог, у механизму усељавања колониста, првобитно ратних добровољаца и оптаната, а данас већ вишегенерацијски интегрисаног војвођанског становништва. Процесом дуготрајног интерактивног културног прилагођавања колониста остварен је почетни, својеврсни друштвено-културни мизансцен на основу којег, и у чијем оквиру је реализован велики пројекат, који су на првом месту „на терену” дефинисали српски ратни добровољци из саме Аустроугарске, а потом српски емигранти, борци добровољци из Америке (и аустријски ратни заробљеници из Русије), као и оптанци из новоформираних држава Румуније и Мађарске.

С обзиром на то да су стручњаци из исте институције и да су располагали заједничким ресурсима из којих је требало издвојити културна сведочанства о проблематици којом су се бавили, аутори Шекарић и Михајловић одлучили су се за приступ који би се могао дефинисати као 2+1, историјско-етнографско-музеолошки плус аудио-визуелно-антрополошки. Решења у оквирима вишеслојног приступа репрезентацији колонизације аутори су представили динамичним смењивањем општег, на почетку двадесетог века глобалног друштвеног контекста који је довео до првог светског сукоба, и приватног, који се огледа у свим доменима народне културе и њеном делимичном реструктурирању на основу промена насталих новим хабитусом усељеника. Из дискурса поларизације империјалних интереса и слободарских тежњи потлачених народа, преко последица индустријски вођеног рата у којем су припадници српског народа учествовали на различитим странама и за различит државни рачун, историјски приступ у изложбеном пројекту усмеравао је жижну тачку од општег ка појединачном. Конкретна стања, процеси и резултати који су довели до настанка дословно институције „српског добровољца” предочени су као услови на основу којих је у неколико праваца друштвено дефинисан и структуриран целокупан феномен колонизације. Статистика сукоба у бројкама и историјским чињеницама о учешћу добровољаца представљала је својеврстан увод на основу којег је опредељен приступ у којем су сукцесивно разматрани различити чиниоци који су у коначници допринели свеукупној реализацији државног концепта колонизације и укључивања припадника неколико циљних група будућег становништва у подручјима насељавања. По завршетку светског сукоба и реализацији концепта, у одређеним подручјима Војводине административно-управно је иницирана нова друштвена група, чак нови слој становништва временом (ауто-!?) дефинисан под скупним појмом *колонисти*. Историјски усмерена стручна разматрања о друштвеном времену колонизације превасходно су била окренута ка опсервацијама о (за колонисте) спољашњим чиниоцима: државно-историјским предусловима за одлуку о колонизацији, настанку критичне масе од поратно новоформиране друштвене групе добровољаца из Првог светског рата, а потом и административно-законском планирању, те реализацији акционог плана за примену аграрне, својинске реформе. Свеобухватна промена била је оличена како у настанку индивидуалних домаћинстава, тако и у просторном дефинисању објеката јавног живота заједнице. Целине посвећене поменутиим аспектима колонизације дефинисане су у каталогу одељцима *Добровољачки покрет у Првом светском рату*¹ и *Аграрна реформа и померање колонистичке популације*, као и пододељцима *Велики рат, Српски добровольци из Америке, Српски добровольци из Русије, Аграрна реформа*.

¹ Осврт на поставку и изложбени пројекат уопште у тексту биће вођен према насловима одељака и потцелина у каталогу изложбе, како би изложени ставови били прегледнији и читаоцима пријемчивији.

Преласком из историјског у етнографско-музеолошки домен структурирања изложбеног наратива и његових порука настао је нови експографски и стручни изазов. Вертикалу приступа од општег ка конкретном, у овом случају од глобалних услова пред Први светски рат до конкретних резултата аграрне реформе и својинске трансформације која је омогућила процесе колонизације, требало је распростраити у хоризантално поље система вредности у оквиру различитих домена народне културе која је у деценијама по усељавању изградила идентитет колониста. Обимни садржај у оквиру историјског приступа, махом дводимензионално представљеног сведочанственим памћењем у кључу административно-документарно и фотографски експонираних предуслова, процеса и резултата колонизације, требало је надградити на основу густо ткане основе оличене у, на једној страни исходним, оскудним претходним условима живота одређених група усељеника на тлу на којем су рођени и културно форматирани, а на другој, рекло би се, репрезентовањем носталгије и патриотизма у групама сентиментом преплављених добровољаца из страних земаља. Мотиве колониста из пасивних крајева некадашње двојне монархије, који су покренути могућностима за индивидуално и друштвено постварање путем задобијене личне својине над земљом и средствима за рад, требало је интегрисати у целину са својеврсно државотворним и идентитетски уоквиреним прагматизмом америчких добровољаца и руских заробљеника, као и друштвено-политички обојеном одлуком оптаната. Другу страну изазова представљала је репрезентација резултата у оквирима мисије пројекта колонизације, коју су, пак, обликовале законске одреднице условљене бременитим лавиринтом из којег је требало изаћи ван великоземљопоседничких односа и доскорашњег империјалног система владавине. При свему томе, назначени предуслови и законодавно-друштвени процеси одразили су се у интерактивној и полемичној културној адаптацији током које су колонисти, управо и најпре због својинске прерасподеле над земљом, сматрани неком врстом страног тела, читаваног преваходно у одијуму несрпског староседелачког становништва, који се до данас огледа, не само за колонисте и њихове потомке, у вишезначном појму тзв. *дођоша*.

Идентитет појединца, породице, уже друштвене средине и етничке/конфесионалне припадности представља динамичан систем у којем се приоритети обликују у складу са спољашњим подстицајима. Драматична промена места становања и услова за живот, притом обављена у најмању руку у сложеним државно-друштвено-историјским околностима, у сваком случају представљала је изазов – на који начин би могла бити репрезентована као музејска експозиција. Претапање, условно речено, из преваходно историјског дискурса у широки истраживачки простор народне културе, обављено је у слојевито постављеном одељку *Изградња идентитета српских колониста у Војводини (1920–1941)*. Претходно назначена друштвено-историјска условљавања за обликовање новог хабитуса досељеног становништва представљала су подлогу за експозициону акцентуацију

пребачену на конкретне редефиниције и прилагођавања на основу којих су изражаји целокупног опсега народне културе постали елементи идентитета колониста. Неминовне промене у дотадашњој друштвеној организацији традиционалних породица и сеоских заједница на просторима с којих су потекли колонисти из превасходно балканског културног круга, или, на другој страни, промена технолошких и друштвених услова за усељенике који су стизали из иностранства, речито су аргументоване у потцелинама у оквиру поменутог одељка, које су у каталогу дефинисане као *Живот колониста на мајурима, Насаља, Положај насеља, Облик насеља, Јавни објекти, Школе, Верски објекти*. Јавни простор којем су се колонисти прилагодили, а притом одговорили на изазове који су стизали с неколико страна: законски оквири, просторни планови, различита искуства и културни предуслови колонизације, током времена постао је управо резултат интерактивне сарадње различитих група усељеника и, где су за то постојале могућност и потреба, затеченог становништва. На тај начин су решавани инфраструктурни проблеми и одлучивано је о профилима и садржају заједничких, јавних објеката, школа и простора за изражавање професионалне припадности и религијско практиковање.

С обзиром на то да су војвођанска села у која су колонизовани представљала дословно, фигуративно и симболички нову кућу за усељенике ма из ког претходног културног окружења стигли, аутори изложбе су одељак посвећен у широкој опсервацији проблематици народне културе, реорганизације домаћинства и начина привређивања примерених новом окружењу назвали *Српска колонистичка кућа у Војводини (1921–1941)*. Наративним приступом у разматрањима о предусловима за просторно позиционирање, одабир материјала од којих ће куће бити изграђене, а потом карактеристика вернакуларне архитектуре, предочени су предуслови, процеси и резултати не само у домену народне културе становања, већ, што је значајније, у суштинском сусрету усељеника с новим тлом и затеченим становништвом које баштини искуства поднебља. Прихватањем основног материјала, земље које има у изобиљу, или чак дословним преношењем целокупних објеката из старог завичаја на другој страни, настајале су те прве куће које су имале данас културно препознате карактеристике колонистичке архитектуре. Истовремено, усвајањем искустава домаћих градитеља кућа из заједница подунавских Шваба, Мађара или Срба староседелаца, мање или више успешно су превладавани тешки услови под којима су обликована нова домаћинства. Посебан акценат, међутим, аутори изложбе ставили су на вишеслојни феномен у којем се најпре препознају носталгија и систем вредности усељеничког динарског становништва. У питању су брвнаре које су колонисти или преносили из старог краја, или градили нове од материјала који је купљен у подручјима из којих су долазили у Војводину, те потцелина *Кућа брвнара – талпара колониста у Војводини* указује не само на поверење у начин градње, просторно уређење и културу становања, какве су услова-

вале куће од дрвене грађе, већ уједно на културни зазор од нове средине и, донекле, културну ригидност условљену тешким условима живота.

Из подлоге о значају *куће*, новог дома, на којој су аутори изградили основни наратив проистекле су експозиционе поруке стручно образложене у каталожким пододељцима *Уређење куће и исхрана*, *Пољопривреда*, *Занати и домаћа радиност*, који, опет, говоре о томе на који начин су своја претходна културна искуства у колониистичку стварност интегрисали динарски уселјеници, амерички емигранти, руски заробљеници и оптанти из различитих држава. Динамика репрезентације великог државно-друштвеног пројекта колонизације Војводине после Првог светског рата доводи нас до дискурзивног преласка из јавног простора у приватни, у контекст културног дефинисања новог дома и организације домаћинства. Суочавајући нас с проблематиком и резултатима насталим током изградње тзв. колониистичких кућа, аутори изложбе показали су на који се начин пристигло становништво прилагођавало изванредно другачијим, новим геоморфолошким и климатским приликама, а потом ограничењима свог материјалног статуса и различитих одговора друштвеног окружења на које су наилазили у местима пребивања. Произведена решења представљала су процес у којем је дошло до сусрета двају не само другачијих концептуализација културе становања, већ и целокупних система вредности, пројектованих, између осталог, у амбијенталну и ентеријерну организацију животног простора. Уочавајући како, асоцијативно речено, склониште и храна у сваком случају представљају основу на коју се надограђују други културни елементи, концептом издвајања значајних комуникативних топоса пред публику је изнет животно значајан домен исхране колониста, који је у највећем проценту био условљен инсистирањем на прежицима домицилних начина културе привређивања, те, на другој страни, усвајањем или културним редефинисањем затечених концептуализација, модела и процедура у свеобухватно репрезентованом начину прераде земљишта и узгоја сточног фонда.

Идеја и акциони план извођења колонизације представљали су изричити утицај државног апарата на свеобухватне промене друштвено-културног контекста одређеног слоја становништва. Администрирање од виших ка нижим нивоима одлучивања, потом и сукцесивно одвијање различитих елемената процеса, допринели су томе да решења у домену јавног простора постану услови уграђени у колективне и индивидуализоване одговоре самих протагониста, тј. колониста. На тај начин структуриран нови слој становништва током времена интегрисан је у окружење, те је, на једну страну, постао динамични фактор друштвено-културних промена у срединама у којима је обављена колонизација, а на другу, идентитетски је дефинисан као дводеценијски производ пројекта новог државно-друштвеног уређења. У таквом дискурсу сагледавано, претходни наративи и поруке изложбе логично су довели до синтетичне историјско-етнографско-музеолошке опсервације о јавном комуникационом простору у којем се одвијао *Друштвени живот колониста у међуратном периоду*, њихов *Политички живот*, као

и активности везане за *Соколска, ватрогасна и ловачка друштва* и *Савез ратних добровољаца Краљевине Југославије*, како су именовани одељак и потцелине у каталогу. На тај начин дефинисана целина и њени поднаративи осликавају друштвено-културне одговоре на очити утицај државно-политичког јавног дискурса на концептуализацију и реализацију колонизације. Патриотизам, захвалност држави и династији, те идентитетски друштвени лепак којим је одржавана кохезија колониста читавани су до Другог светског рата несмањеним интензитетом, и то на основу учешћа у различитим институционализованим активностима какве су јасно одређене већ на основу наслова пододељака стручно разматраног наратива о друштвеном животу колониста.

Комуникационо-музеолошки сачињен пун круг у репрезентацији културно-историјске улоге и значаја колонизације и колониста, тачније, предочавање историјских датости и услова преко експографије циљаних домена народне културе, њених феномена и конкретних сведочанстава, довео је до повратног утицаја новог слоја на друштво и његов систем вредности. У целини посматраном изложбеном пројекту такав приступ аутора отворио је простор за неку врсту комуникационог постаментa другом кругу у којем су разматране девастација колонистичког живог ткива током мађарске окупације у Другом светском рату и потоња означајућа редефиниција контекста првих колониста у новој, социјалистичкој Југославији. Чињеница да су колонисти по Првом светском рату у многим пољима представљали својеврсну икону ратних успеха Краљевине Србије, државотворно преточене у потоњу Краљевину Југославију (првобитно Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца) утицала је умногоме, како су то аутори дубински предочили, на понашање, несхватљиву суровост и ратне злочине које су начинили одређени припадници окупационих мађарских власти током Другог светског рата. О томе речито говоре већ сâм наслов одељка *Други светски рат и злочини над колонистима*, и пододељака *Окупација Бачке и судбина колонистичке популације, Депортација, Логор Шарвар*. Из врло сличних, прагматично државно-друштвених разлога негирања свих вредности монархије Југославије, иако идеолошки различите, поратне власти нове социјалистичке Југославије на сваки начин су гледале да пониште и затамне допринос ратних добровољаца, колониста из времена по Првом светском рату. Међугенерацкију сукоби и они настали између колониста из првог, „монархистичког” таласа, и другог, социјалистичког, оличеног у синтагми „влакови без возног реда”, допринели су томе да друштвени ангажман удружења колониста и њихова видљивост у окружењу буду маргинализовани до промена друштвеног система током последњих деценија 20. века. О томе говоре пододељци *Живот добровољаца колониста у Социјалистичкој Југославији, Укидање и обнова Савеза добровољаца, Закључак*.

Сагледавани као интегрална порука пројекта намећу се ставови о томе на који начин су се аутори ухватили укоштац с неком врстом двоструке музеолошке петље. Оличена у репрезентовању настанка, узлета, падова и

результата колонизације, који притом стоје наспрамно ратном и поратном дословно егзистенцијалном суноврату „монархистичких” колониста добровољаца, петља управо говори о томе како је прегнуће Шекарића и Михајловића у неку руку интегрисано у целокупан историјат и контекст тог државно-друштвено-културног феномена. Крива узлета и падова, узлета и понора колонизације садржи и изложбу *Стрма равница* у својству поновног усмеравања најшире јавности на феномен колонизације и колониста који су без сумње дефинисали одређене топосе данашњег индентитета становништва Војводине. Опсежан план и реализација целокупног пројекта: изложбене поставке, каталога и „оживљене историје” оличене у стручним документарним филмовима, округлим столовима и радионицама, показали су на који начин један друштвено-културно-историјски темат може постати музеолошки поткована и репрезентована студија. Изузев неспорног доношења на светло дана једног специфичног, целовековног процеса истовремене акултурације и интерактивног дисперговања утицаја на окружење, изложба је репрезентовала постојање снажних потреба, могућности и мотива за концептуализовање једног далеко ширег пројекта, који бих, условно, назвао *Музеј колонизације*. Чињеница да је војвођански животни простор представљао вишевековни циљ сукцесивних, али планских насељавања различитих етничких, конфесионалних и уопште друштвених група, отвара простор да имиграције њихових припадника буду сагледане кроз жижну тачку садржаја данашњег појма *колонизација*. Значај таквог пројекта у савременом друштвеном контексту препознат је и у речима директорке музеја, мр Тијане Станковић Пештерац, која је, између осталог, нагласила како Музеј Војводине директно проистиче из протомузеолошке традиције Српске народне збирке у оквиру Музеума Матице Српске и њеног већ вишевековног, рекло би се, културног деловања.

Напослетку, треба рећи и то да је план репрезентације у оквирима 2+1 концепта био условљен чињеницом да је неопходно усагласити историјски експозициони приступ с музеолошко-етнографским доменом. Нарација изложбе нам је предочена на основу сусрета музеолошких својстава сведочанствене фактографије докумената и фотографија, притом наспрамно контекстуализованих према музејским предметима који назначavaju, рекао бих, друштвено-културни пролог колонизације, потом процесе промена у новом окружењу, а напослетку њене резултате који су до нас стигли путем савремене музеализације и стручних тумачења. На тај начин осмишљена експографија, овај пут невербалном нарацијом, понавља концепт динамичног смењивања историјски опсервираних друштвено-културних предуслова и глобалних процеса (који су, између осталог, довели до колонизације) с народном културом некада заиста постојећих, данас музеолошки актуелизованих људи, колониста, без којих потребе за изложбом не би ни било. Смењивање репрезентација општег плана и осветљавања појединачних домена, кључних жижних тачака које су дефинисале живот колониста и њихову судбину кроз време и државно-друштвене системе, укључујући Други светски

рат и окупацију у својству егзистенцијалног екстрема, аутори су надградили трећим планом репрезентације, оличеним у пројекцијама наменски рађених музејских документарних филмова. Стручна остварења *Сведочење Василија Мајсторовића о градњи и животу у Добровољачкој улици у Банатском Аранђелову, Прављење сира личке базе у Велебиту, Сећање Илије Борјановића на депортацију и страдање добровољаца колониста у Другом светском рату и Рушење споменика Краља Петра I Карађорђевића у Старој Кањижи 1941. године*, већ насловима речито говоре о темама којима се баве и дискурсу из којег су интегрисани у изложбени пројекат. Иако не прате дословно одређене експозиционе целине и оне из каталога, филмови у сваком случају до нас доносе двојаки „дух времена” означен како у процесима и резултатима колонизације, тако и у савременој меморативној култури самих актера филмова и казивача наратива. Антрополошки контекст аудио-визуелних сведочанстава потцртан је живом аргументацијом сведока и потомака, које притом реферира на поруке саме изложбене поставке. Својеврсном културно-историјском вертикалом свог сећања актери филмова омогућавају блиску и садржајно дубоку комуникацију циљних група посетилаца с данас већ умногоме преиначеном културом која је чак на издисају првих генерација колониста.

Издвојено од осталог и свеједно интегрисано у целокупан осврт, смаграм како на заиста самом крају треба проговорити и о специфичном наративу и о поруци коју сачињавају филм о рушењу споменика краљу Петру, одељак каталога *Додатак: Споменик краља Петра I Карађорђевића из Старе Кањиже у Музеју Војводине – решена мистерија?* и сâм обезглављени споменик изложен у експозиционом низу. Наратив о томе како је споменик краља Петра I Карађорђевића у Старој Кањижи свечано откривен 17. децембра 1933. године (на рођендан краља Александра I Карађорђевића), потом обезглављен и срушен током мађарске окупације у Другом светском рату, а напослетку, како се у каталогу изложбе назначава,² у непознатом периоду пронађен и депонован већ преко три деценије у фондус Музеја Војводине као „камени споменик, стојећа фигура мушкарца у војној униформи, за који се не зна одакле је донет и кога је представљао”, био је изазов на који су аутори одговорили дословно скривеном изложбом у изложби. Аргументација музејског предмета, публици предоченог културног сведочанства, подигнута је на виши ниво и образложена истраживачким, те стручним ауторитетом кустоса, а напослетку постала доживљај емотивно оживљеног, филмски документованог времена зла током окупације. На тај начин дефинисано путовање степеницама низ историју и уз њу предочило је, одређеним погледом искоса, како је могуће у једну жижну тачку сажети државно-друштвене одјеке предуслова колонизације, потоњих процеса одвијања и ратног реваншизма, и на крају дугог културно-историјског затамњења и – музејским делат-

² Шекарић, Богдан. Михајловић, Димитрије. 2021. *Стрма равница – сто година од колонизације Војводине 1921. године* (каталог изложбе), Музеј Војводине, Нови Сад.

ницима захваљујући – поновног осветљавања једног друштвеног времена. Као последњу кутију у кутији, колеге етнологзи/антрополози у филму могу препознати и поднаратив који смо у различитим варијантама често сретали током теренских истраживања. У питању је казивање о томе како је момак који је руководио обезглављивањем споменика, чији је, узгред, протоколарни кум био краљ Петар, коме је споменик подигнут, недуго потом доживео мождани удар. Како би антрополошки теренски наратив то исказао, о туђој (макар каменој, ипак кумовској) глави је радио и своју изгубио...

Марко Стојановић, музејски саветник
Етнографски музеј у Београду











ВЕЛИКА ЕТНОГРАФИЈА НАРОДА И ПОГЛЕД НА МОНОГРАФИЈУ

Дванаест деценија непрекидне самосталне делатности и још неколико претходних у неформализованом статусу под окриљем данашњег Народног музеја у сваком случају представља респектабилан период постојања Етнографског музеја у Београду. Неколике идејне претпоставке и концепти за оснивање музеја који би се бавио пољем у којем данас препознајемо музејску, као и теоријски потцртану музеолошку етнографску делатност, допринели су томе да од самог настанка најстарији специјализовани музеј на територији Балкана буде окренут не само ка превасходној набавци предмета за збирке, већ и ка истраживачким пословима који унапређују целокупно прегнуће стручњака усмерених ка тумачењима народне културе. Укоштац с изазовом да јавности предочи истраживачко поље деловања свог, Етнографског музеја, ухватио се др Милош Матић, музејски саветник и руковалац збирки у поменутој институцији. Резултати су пред нама!

Монографију под називом *Велика етнографија народа – 120 година истраживања културе у Етнографском музеју* чини великом не само опсервациони опсег у којем је сагледаван период од преко једног века истраживања културе у једној музејској институцији, већ исто тако чињеница да је аутор први од стручњака у времену после прославе стогодишњице музеја који целокупан период самосталног деловања Етнографског музеја сагледава у одређеном домену, у овом случају истраживачког музејског рада. На тај начин Милош Матић свој допринос чини прегледним за припаднике различитих циљних група, како лаичке публике, тако и стручњака и научника, који ће разматрања употребити у даљим ишчитавањима културе и музејског рада. Истраживање је преточено у публикацију обима 58 страница разматрања и илустрација, а укупно 80 страница – двојезично на основу проширеног резимеа на енглеском. Истраживачки простор који је др Милош Матић заузео у свом прегледном разматрању данас већ двовековног трајања Етнографског музеја у Београду омеђен је одељцима у монографији који, изузев Увода као обједињавајућег текста о промисли аутора, прате одређене хронолошке периоде у настанку, утемељавању и даљем развоју етнолошке мисли у матичној музејској институцији заштите етнографског материјала. На тај начин, унеколико одређујући свој методолошки приступ, Матић у првом одељку под називом *Етнографски музеј – основне поставке* прати друштвено окружење, значајне личности и догађаје који су у заједничком стечају допринели настанку самосталног специјализованог музеја за етнографски материјал. У питању је последња трећина 19. века, притом бременита напорима за уста-

новљавањем што већег и значајнијег броја и квалитета институција које би потом успешно учествовале у изградњи националног идентитета. У фокусу културно-друштвеног окружења тако се нашла потреба за прикупљањем материјалних доказа о тада романтичарски доживљаваној исконској традиционалној култури сеоских заједница, која је у одређеним доменима одржала идентитет припадника српског народа кроз векове. Не мање значајно било је и то што су њени припадници, дискурзивно посматрано, постали значајно видљивији у деценијама борбе за коначно ослобођење од османске окупације и настанак нове државотворне традиције. У таквом миљеу аутор се посебно осврће на деловање Стојана Новаковића као својеврсног спиритуса мовенса за укључивање етнографске музејске делатности у јавни дискурс културних политика, а поготово на улогу и значај у настанку нацрта и акционог плана настанка несуђеног Српског историјско-етнографског музеја. Општи утисак о том периоду предочава нам предуслове за будући, по тадашњим мерилима и схватањима савремен „музејски лонац” у којем би у делатност биле преточене напредне мисли проистекле из новостечених веза с Европом, потом остварене ближе сарадње виђених и школованих Срба с двају обала Дунава и из (нажалост још увек!) тадашњих двају држава које су насељавали, а напослетку напора на постварењу заједничког става настајуће стручне јавности о материјалној култури народа – основи за музејску делатност која не би била читавана у светлу романтичарских идеја из прве половине 19. века.

Следећи одељак у којем аутор проналази омеђени период у истраживачкој пракси и достигнућима почетком 20. века и самосталне делатности Етнографског музеја назван је *Рана истраживања културе – пре Гласника Етнографског музеја* и у њему се читавају два значајна правца утемељавања самосталне делатности, и, поново, једна значајна личност у чији лик и дело су резултати обају праваца били учитани. Кад се кућа кући, прво је потребно обезбедити основне услове за живот, а тек потом осмишљавати и остваривати друге, дуготрајније и значајније циљеве и резултате. Почетак самосталног рада у додељеној згради и постављање Симе Тројановића за првог кустоса и управитеља Етнографског музеја постали су простор у којем је концептуално и садржајно настала кућа у којој су рођене и почеле да расту етнографска музејска делатност и етнографска музеологија. Дискурс из којег Матић сагледава то изазовно музејско време предочава нам не увек достигнут баланс, али свеједно напоре, превасходно Тројановића у статусу средишње личности за тадашњу делатност, да се набави што значајнији број предмета који би репрезентовали народну културу и те да се они потом стручно протумаче. Постигнућа током набавке предмета и кључ у којем су они потом тумачени као изражаји народне културе представљају у ствари тај недостигнути баланс којим би музеј с рамена скинуо терет свог „предмузејског” времена у којем су набавке и стручна тумачења били стихијски, некритични и подложни романтичарском заносу изградње што већег броја културних институција током 19. века, које би подупрле

државни идентитет и ауторитет. Управо стога аутор монографије нам јасно предочава достигнућа Тројановића, његове теоријске поставке и практична решења у музејској делатности, а потом се критички лично, као и на основу других мишљења и данашње перспективе, осврће на Симине стручне/научне поставке. Исто тако, треба рећи и то како Матић, сагледавањем покушаја да се музејска делатност осавремени, приближи тадашњим достигнућима у друштвеним наукама и интегрише у новоустановљену домаћу дисциплину етнологије (и Цвијићеве антропогеографије!), на основу сопствених увиђања објективно оставља простор да сами проценимо *за* и *против* о лику и делу првог управитеља Етнографског музеја, поготово његовог стваралачког опуса у условима који су били далеко од данашњих, а поготово идеалних у окружењу државе која је пролазила кроз сурову ратну транзицију током првих деценија 20. века.

Аргументацијом изнетом у прва два одељка сагледане су основне теоријске и практичне, рекло би се колоквијално, дечје болести којима је Етнографски музеј био изложен у својеврсним протодеценијама настанка, као и у првим деценијама заиста самосталног етнографског музејског деловања. Наставком опсервација и разматрања о хронолошком следу догађања, као и осветљавањем контекстуалних процеса који су допринели, условно посматрано, деловању музеја током међуратних деценија у првој половини 20. века, уобличен је трећи одељак – *Рана истраживања културе – пре социјализма*. Одељак је у основи поново означен спрегом напретка у делатности с ликом и делом значајне личности која је тај напредак оличавала и омогућила. Према томе, монографски улазак у другу четвртину 20. века посвећен је разматрањима која би се могла сагледати у синтагми „у почетку би Реч”, јасно проговара о времену у којем је настало гласило музеја, стручни часопис Гласник Етнографског музеја, те све то повезује с деловањем дугогодишњег директора музеја Боривоја Дробњаковића, који је ту музејску публикацију покренуо. У својству управитеља замашног трајања, што уједно значи да је пред собом имао визију, а иза себе у сваком тренутку резултате којима би ту визију потцртао, Дробњаковић је ухватио време у којем је било потребно да дотадашњи напори на институционализовању етнографске музејске делатности постану, колико је то могуће, видљиви на једном месту. Искорак према будућности видљив је по оствареној могућности да резултати истраживања етнографа и (тада већ!) етнолога, лаика и институционално школованих стручњака самим концептом серијског публикавања постану непрекидно доступни јавности у (тадашњој) садашњости и (до данашње) будућности. Прегалаштво стручног часописа у којем, између осталог, увидом Дробњаковића у то да се етнологија развија као дисциплина, али и да поред ње расту тематски, проблемски и садржајно сродне науке, нису исључиво објављивани музејски и етнографски опредељени прилози, дефинитивно је поставило све углове на темељу једне за то време савремене установе заштите етнографског културног наслеђа. У сваком случају, на другој страни чињеница да су последње деценије у првој половини 20. века

већ много ближе окружењу у којем данас тумачимо сваковрсно деловање Етнографског музеја, оставља нам мање простора (од претходних одељака) у којем би „стручна носталгија” могла оправдати застој у могућем напретку етнографске музејске делатности. Аутор монографије јасно увиђа како су, упркос томе што су – путем прилога у објављеним књигама Гласника Етнографског музеја, за сâм музеј везани етнолошки доприноси гороста-са, наших уважених претходника од којих најпре треба поменути Веселина Чајкановића, Петра Ж. Петровића, Јована Ердџановића, Тихомира Ђорђевића, донели истраживања остали условљени неминовношћу предратних, ратних и поратних година (1912–1918) у којима је било тешко надвладавати потребу да се наслеђем, а поготово етнографским, углавном некритички комуницирају одређени елементи идентитета у циљу чвршћег утемељавања друштвено-државног ауторитета.

Преласком у другу половину 20. века Етнографски музеј је, претпо-стављам нехотично, пратећи драматичну промену система вредности којим је означена друштвено-државна промена, чак и симболичко-иницијациј-ски интегрисан у колективизам којим се одликовао социјализам. Четврти одељак монографије насловљен је као *Време великих истраживања* и иза тог наслова се крију ауторова разматрања о периоду у којем су изостала имена „фронтмена” музејске делатности којима су се претходни периоди одликовали. Време друштвене својине и истоимене одговорности у прага-лаштву на пољу културе генерисало је неколико феномена којима је обеле-жен рад Етнографског музеја. На првом месту би то била кадровска полити-ка којом је поступно повећаван обим запослених, па самим тим и стручног кадра, што је у директној супротности с многоструко условљеним инди-видуализованим приступом малог броја одабраних, каквим се одликовао рад до Другог светског рата. У другом плану су се, како Матић образлаже, помањали процеси реконцептуализације етнографског културног наслеђа у оквиру којих су музејска делатност и њена тумачења културе постала спо-редна у односу на „живе” интерпретације својеврсно институционализова-них културно-уметничких друштава, у чијем оквиру су неформално, али свеједно утицајно, промовисане репрезентације народног духа. У том прав-цу, на овом месту, сматрам како треба малим, личним екскурсом у осврт укључити „црвени конач” монографије, што је по Милошу Матићу и мени чињеница да је за свих дванаест деценија рада Етнографског музеја, мање или више, у главном току свих делатности остала потреба прикупљања, ту-мачења и репрезентовања народних ношњи. Вративши се на поратно време великих истраживања, то значи да су тада повезане музејска делатност и извођачке уметности оличене у концептуализацијама рехабилитације етно-графског наслеђа остале и до данас у чврстим релацијама које се препознају у синтагми тзв. *кудовских изложби* (скраћеница КУД од културно-уметнич-ко друштво) и сценско-кореографских поставки које би требало да еманир-рају елементе нематеријалног културног наслеђа. Трећу страну у којој је Матић препознао утицај друштвеног окружења и општег система вредности

оличава у почетку незнатно, а потом све убрзаније и захватније удаљавање академске и истраживачке етнологије од тумачења народне културе којима се, између осталог, на основу истраживачких пројеката, бавио Етнографски музеј у најбољим деценијама социјализма. Такав статус мимоилажења и чак паралелног деловања без много додира допринео је томе да, нажалост, у музеју ни до данас није обављена темељна антропологизација каквом су се одликовали Катедра за етнологију Филозофског факултета у Београду и Етнографски институт САНУ током осамдесетих година 20. века. Укључивање у токове колективизације и омасовљења у свим друштвеним порамма, међутим, омогућило је на другој страни улагања заједнице у многобројне истраживачке пројекте, а они су, да су добра времена потрајала, могли довести до тога да, колико год методолошки били неуједначени и ма у каквом кључу тумачени, данас подаци о народној култури у етнографским областима буду доступни на територији целокупне Србије.

Заокруживши разматрања о хронолошки постављеним временима напретка и сукцесивног укључивања различитих идејних осмишљавања делатности, о теоријским концептуализацијама и практикованим решењима музејске свакодневице, па све до примењиваних процедура и остварених резултата, аутор монографије стиже до скорашњих промена и последњих деценија у којима су настала чак дословна преиспитивања ко смо, шта смо и куда идемо. Милош Матић у петом по реду одељку под називом *'Идеална' етнографија народне културе* дефинитивно у опсервацију уводи до тада дискретно, но свеједно јасно назначен снажан утицај државне политике у процесима креирања и реализације заштите и очувања културног наслеђа. У таквом светлу посматрано, етнографско национално благо које је поверено стручњацима и управи Етнографског музеја на чување, тумачење и репрезентовање, бива, између осталог, сагледавано у условима и резултатима процеса који су на нивоу најшире заједнице довели до поимања (често у свакодневном говору употребљаване) синтагме „транзиција која траје”. Сагледавајући утицаје етнолошких теорија, које су биле уграђиване и потоњим редифиницијама дограђиване у етнографској матичној делатности музеја, неминовно се стигло до питања тројства идентитета на којем је почивао (почива, и почиваће, рекло би се!) целокупан рад, не само поље истраживања. У питању су структура и садржаји народне културе којом се Етнографски музеј и до данас бави на стручном/научном нивоу, потом идентитет читаван у већ изреченом ставу ко смо, шта смо и куда идемо, означен у моралној спознаји стручњака, управљача и руководилица на који начин треба, а на који сви ми (они) можемо допринети напретку и одговорном осавременавању делатности, те напослетку, нажалост чешће но што је било једноставно њима „руковати”, флукуације идентитетских ставова друштвено-државног окружења у жижи захтева и условљавања шта би требало да буде реалност, а шта конструкти о мисији и визији једног специјализованог музеја за етнографско културно наслеђе Републике Србије. Постављајући питања и дајући одговоре на то зашто је музеј малтене до данас остао превасходно

веран прилично конзервативном матичном току тумачења начина живота припадника традиционалних сеоских заједница и система вредности њима припадајућих структура, видова и елемената народне културе, Матић уочава како је спољашњи притисак олакшао одлуку малтене свих у одређеним генерацијама стручњака да следе инерцију „идеалне” или идеалтипске етнографије, чији се напредак може сагледати у импрегнацији у основи сличних садржаја путем нових истраживачких „технологија” и начина репрезентације који су из њих следили. На другој страни, мање или више успешно избегавајући Сциле и Харибде читаване у декларативним и суштинским идентитетским променама социјализмом брушеног југословенства и атеизма, а потом реваншистичког српства, православља и светосавља, музеј се дословно учаурио како не би претерано штрчао, па је из идеалне етнографије избачена, или у најбољем случају крајње маргинализована,¹ реална етнографија на основу настанка драматичних промена народне културе у другој половини 20. века. Наметнутом или аутоцензуром условљеном политиком незамерања из истраживачке жиже су нестале одређене појаве које се суштински искључиво могу идентитетски прочитати, потом све етнографско богатство настало на основу интерактивног деловања сеоског и градског становништва у процесима тзв. индустријализације и урбанизације, као и из свег тог селективног истраживачког музеализовања културе изоштени компаративни концепти којима би се повезали почеци делатности Етнографског музеја с данашњицом и могућим путевима ка савремено етнологско/антрополошко и музеолошкој утемељеној будућности.

Стигавши до модерних, наших времена, монографија се неизбежно упутила ка разматрањима на који начин се Етнографски музеј суочава с најновијим концептима, контекстима, пољима и праксама. Шести одељак назван је *Време промена?* и дискурзивно је посвећен преиспитивању тога да ли и како музејски етнографски предмет преживљава у својству темељне основе музејске делатности у редувантним временима технолошке, информатичке револуције, у којима живимо. Како аутор запажа, редефиниција појма и садржаја предмета условљена је чињеницом да већ генерације младих етнолога/антрополога немају чак прилику ни да се анегдотално сусретну с начином рада и структуром „музејског” размишљања колега које су сачувале и донеле материјална сведочанства, покретна музејска етнографска културна добра до њих и њиховог образовног и искуственог потенцијала да надаље тумаче давно несталу живу народну културу. У другу руку, такав статус омогућава добар стартни положај да музејске предмете посматрају не искључиво као музејски петрификовано материјално сведочанство, већ

¹ С обзиром на то да већ скоро четири деценије, од студентских дана, имам прилику да обликујем личне опсервације о Етнографском музеју на основу, како то ми колеге етнологи/антрополози и музеалци међу собом називамо, посматрањем с учествовањем, у осврт на монографију колеге др Милоша Матића, музејског саветника Етнографског музеја у Београду, укључена су и моја лична искуства, запажања и ставови.

као корпус информација који може бити „разгледан” у културно-контекстуалној панорами од 360 степени, те потом тумачен у огромном калеидоскопу могућих концептуализација, упоредних истраживања и са садашњошћу интерактивних редефиниција основног значења из њиховог некадашњег живог окружења. Подршку за такве ставове Матић проналази у чињеници да је држава Србија ратификовала Унескову Конвенцију о нематеријалном културном наслеђу, потом је интегрисала у рецентну делатност музеја путем основаног Центра за нематеријално културно наслеђе при Етнографском музеју, а напослетку акционо чвршће привезала путем Председника и чланова Комисије за упис у национални Регистар нематеријалног културног наслеђа Србије, који су уједно музејски саветници и руковоаци збирки у Етнографском музеју. Време (могућих!?) промена, што је прочитано из претходно изложеног погледа, очигледно је да почива на интегралном, „широм отворених очију” прилагођеном тумачењу народне културе: материјалних и нематеријализованих сведочанстава, предмета и система мишљења на основу којих су они добили свој опипљиви „етнографски” облик, традиционално посматраних и антрополошки контекстуализованих феномена и елемената у традиционалним сеоским заједницама, њиховим сукцесорима и редефинисаним, окружењу прилагођеним живим реконструкцијама система вредности какве су их оличавале у некадашњем живом окружењу, а поготово укључивању глобалног концепта нематеријалног културног наслеђа.

Последњи од одељака, у којем су сагледани јуче, данас и сутра Етнографског музеја, носи назив *Нових 120 година* и посвећен је његовој мисији и визији каквом је Милош Матић види. У светлу досадашњих резултата, несумњивог напретка и проширивања поља деловања, но, уједно и постојања ограничења и различитих условљавања каква су неминовна у раду било које музејске институције на свету, несумњиво је да било какав изражени став поставља параметре по којима се мере сви следећи одговори и промишљања. Управо стога, чињеницом да су ауторова разматрања која су претходила завршници већ назначила много путева, „успутних одморишта и планинских врхова” који су освојени у деловању Етнографског музеја, оставићу прилику читаоцима овог прегледа да сами, у мери коју сматрају за сходну и примерену њиховим потребама, упореде своје ставове и полемишу с изврсним опсервацијама изнетим у монографији. Но, до тада, треба поновити како прегледна стручно/научно обликована монографија о токовима истраживања у Етнографском музеју доноси обиље података и тумачења пред читаоце, те, самим тим, као и зборници издати поводом педесетогодишњице и стогодишњице рада, у сваком случају остаје пригодна публикација јубилеју. Уз то, ипак, неопходно је предочити како она несумњиво задовољава и потребу нових генерација етнолога/антрополога, како би једноставније препознале значај музеја у савременом окружењу. Добром драматургијом излагања Матић је успео да у сваки одељак интегрише садржај у којем је подједнако прегледан утицај српског или југословенског друштвено-културног духа времена и његових услова за остваривање мисије у делатности му-

зеја, потом осветли значајне личности које су својим прегнућем обележиле сукцесивне периоде у којима се могу препознати нови путеви или заокрети у поимању и делатном процесу система рада, а напоскон проговори о томе на који начин су глобална етнографска, етнологска и антрополошка стремљења била укључена у промишљања којима су поменути великани доприносили напретку Етнографског музеја у Београду. У изатканим нитима и тачкама пресека непрекинутог поља истраживања најстарије специјализоване музејске институције за заштиту етнографског материјала на Балкану, аутор нам је, такође, дискретно назначио идеолошке предлошке с којима су се у различитим периодима деловања током 20. века суочавали стручњаци, као и назнаке о томе како је положај установе „која производи културу”, иако декларативно аутономан, ипак подлегао потребама да буде укључен у матични ток друштвеног деловања и тренутно актуелног јавног дискурса. Пред нама је, како и сам каже, нових 120 година, а на нама да те деценије осмислимо, утемељимо и проследимо до свих нових генерација кустоса.

Др Марко Стојановић, музејски саветник
Етнографски музеј у Београду



Слика 1. Први кустоси Етнографског музеја: с лева на десно Емило Цветић, Никола Зега, Сима Тројановић, Боривоје Дробњаковић, Нико Жупанић, Милена Лапчевић



Слика 2. Петар Ж. Петровић током истраживања на Овчем Пољу 1936. године



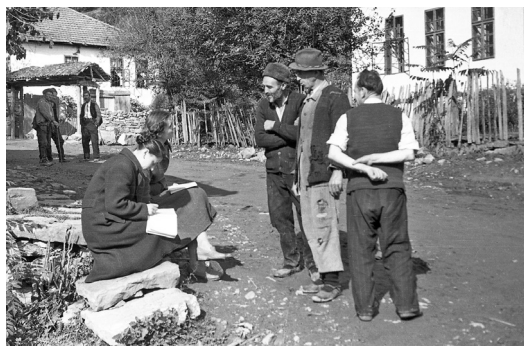
Слика 3. Христифор Црниловић током истраживања у Македонији између 1930. и 1940. године



Слика 4. Руски антрополог Сергеј Токарјев и Боривоје Дробњаковић на истраживању у Белом Потоку 1946. године



Слика 5. Идентификација и селекција предмета за фонд музеја током истраживања на Косову и Метохији 1986. године



Слика 6. Истраживање у околини Књажевца 1955. године



Слика 7. Кустоскиња Братислава Владић Кретић током истраживања у околини Књажевца 1988. године



Слика 8. Кустоси Душан Масловарић и Зоран Родић у разговору с испитаником из Камешнице на Пештеру 1989. године



Слика 9. На Цвијићев начин: кустос Зоран Родић током теренских истраживања на Пештеру 1985. године



Слика 10. Кустоскиња Ирена Филеки са сарадником Драгољубом Златковићем на истраживањима у Сукову крај Пирота 2001. године



Слика 11. Сређивање утисака након напорног рада с испитаницима: Вилма Нишкановић и Весна Марјановић у Враништу крај Пирота 2004. године



Слика 12. Одлазак на локалну пијацу је обавезни део свих етнографских истраживања: кустоскиња Софија Костић купује лековито биље у Књажевцу 2003. године



Слика 13. У раду Етнографског музеја веома је битна сарадња с локалним носиоцима знања: истраживачи Милош Матић, Марко Стојановић, Душица Живковић и Данијела Филиповић с грнчаром Велимиром Ђорђевићем у Равни крај Књажевца 2019. године



Слика 14. Истраживачи често донесу радост усамљеним људима у забаченим селима: Јагоштица на Тари 2016. године



Слика 15. Лепша страна теренских истраживања: дегустација вина током истраживања Св. Трифуна у Александровцу 2014. године



Слика 16. Промоција рада Етнографског музеја током етнографских истраживања народних знања и веровања: Свети Јован Биљобер на Ртњу 2019. године



Слика 17. Опште је правило да током етнографских истраживања етнолози увек буду добро угошћени, Милекићи на Тари 2016. године

Осврти и прикази

ПРИКАЗ ИЗЛОЖБЕ „СЕЉАК У КАРИКАТУРИ *ЈЕЖА* (1935–1990)” ТАТЈАНЕ МИКУЛИЋ

Од 19. века, па до данас, село, сељаштво и сељачка/народна култура представљају значајне симболичке елементе у јавној комуникацији. Поборници романтичарске идеологије приписивали су сељацима улогу чувара чистог „народног духа” неокаљаног импортованим културним елементима. Стога је грађанство нерадо гледало на процесе модернизације на селу, континуирано позивајући сеоско становништво на очување традиционалног поретка и његових вредности. У Првом светском рату шумадијски сељак израстао је у горостасног дива високих моралних вредности, који је способан за највеће жртве. Док је доба социјализма било обележено амбивалентним односом режима према селу и сељацима, у другој половини осамдесетих и у току деведесетих година прошлог века уследели су процеси ретрадиционализације, који су вратили сељаштву одузету светост. Процеси глобализације, нарочито интензивни након 2000. године, додатно су појачали опште тежње за очувањем аутентичности и локалности традиционалних културних елемената.

На изложби „Сељак у карикатури *Јежа* (1935–1990)” Татјана Микулић понудила је широј публици интерпретацију сељака и сељачке културе у сатиричној штампи, која до сада није била предмет музеолошких поставки. Полазећи од тезе да је *Јеж* рефлектовао друштвену и политичку стварност, ауторка изложбе представила је не само проблеме с којима су се становници села у реалности суочавали, већ и конструкцију диферентних колективних идентитета отеловљених у лику сељака. Изложба Татјане Микулић такође је показала да су у карикатуралним представама одређени делови сеоске одеће из Шумадије, пре свега шубаре и шајкаче, имали различите конотације у различитим периодима.

С обзиром на дистинктивне црте социоекономског и политичког контекста у којем је излазио најпопуларнији југословенски сатирични лист, изложба је била подељена у неколико целина. Предратни период започео је 1935. годином, када је и покренут *Ошшшани јеж*. У овом раздобљу ауторка је уочила две главне представе сељака. Као представник доминантног друштвеног слоја, сељак са шубаром на глави био је конфронтан грађанству, пре свега политичком естаблишменту, који је овековечен с цилиндерима. У карикатурама он је грцао под теретом намета, пореза, те закона и уредби које му нису ишле у корист. С друге стране, српски сељак приказан је и као персонификација нације. Тако је, заједно с хрватским и словеначким сељаком, коментарисао успон нацизма у Европи, али и различита

збивања у земљи, оштро критикујући однародњену политичку елиту. Осим тога, као отеловљење српског народа, оспоравао је начин на који је решено тзв. хрватско питање. Татјана Микулић установила је да се у овом периоду шајкача ретко цртала: она је доминирала на карикатурама чији су актери били војници, пре свега ратни војни инвалиди.

У поратном периоду (1945–1950) *Јежеве* карикатуре поновиле су успостављени образац доминантних представа сељака, али су њихова значења увелико измењена. У складу с владајућом идеологијом карикатуре су представљале српског сељака са шубаром, који заједно са сељацима других југословенских народа одевеним у њихове ношње сложено гради нови социјалистички поредак. Ипак, у сликама општенородног јединства сељак није био само представник сопствене нације, већ и друштвеног слоја. Бројне карикатуре приказивале су јединство радника и сељака (и „поштене интелигенције“) у обнови земље и њеној модернизацији. Сељак са шубаром на глави био је посвећен и решавању специфичних сељачких питања: описмењавању или оснивању земљорадничких задруга. Шајкача на глави сељака била је присутна у карикатурама о класним непријатељима – кулацима или противницима новоуспостављеног режима, разоткривајући њену конотацију с четничким покретом Драгољуба Михајловића.

Како је изложба Татјане Микулић показала на карикатурама у златном добу *Јежа* (1951–1980), фокус се померио са социјалистичке изградње земље на животне теме, чиме се број карикатуралних представа сеоског друштвеног слоја увећао. Странице *Јежа* пуниле су карикатуре сељака који се искључиво воде профитом и ситно-дућанцијским интересом, или сељака парничара, који за сваку ситницу покрећу судски спор. Сељак је представљен као неук у судару с модернизацијским процесима, или невешт у руковању различитим техничким уређајима стране и домаће производње, које превасходно користи као статусне симболе. С друге стране, сељак је био позитиван јунак у карикатурама, које су за тему имале занемаривање села и пољопривреде у државним политикама. Како би постигли већи хумористички ефекат, аутори карикатура посредством представа сељака коментарисали су и актуелне друштвене појаве, попут сексуалне револуције, американизације културе, конзумирања опојних дрога или популаризације новокомповане народне музике. С појавом Маспока сељак у карикатурама *Јежа* поново је добио националну конотацију, коментаришући политичке прилике у Хрватској. Татјана Микулић приметила је да је у свим овим карикатурама на глави сељака доминирала шајкача, одражавајући фактичко стање у руралним подручјима централне Србије.

У доба кризе (1981–1990) странице *Јежа* преплавиле су теме иселења српског и црногорског становништва с Косова и Метохије. У складу с тим, у карикатурама, Србин, Црногорац и Албанац били су представљени у својој сеоској/етничкој одећи. По први пут шајкача се јавила и као самостални симбол – артефакт националне конотације, који представља легитимни супститут за особу. На изложби смо имали прилику да видимо и карикатуру с

капом у главној улози, која је драмски описала смену идеологија, повратак националним вредностима и распад Југославије: посматрајући се у огледалу, мушкарац је одложио титовку и ставио на главу шајкачу.

Изложба Татјане Микулић била је праћена богатим програмом. Због неповољне здравствене ситуације ауторка је снимила пет филмова, краћих тумачења изложбе, који су постављени на друштвене мреже *Facebook*, *Instagram*, као и на *Youtube* канал Етнографског музеја у Београду. У априлу су снимљена и монтирана три интервјуа с важним саговорницима: главним и одговорним уредником *Јежа* Радивојем Бојичићем, колекционаром карикатура Гораном Маравићем и карикатуристом Миром Стефановићем. Ови интервјуи су широј јавности такође представљени путем интернета, посредством друштвених мрежа. Од 15. маја до 3. јуна, када је епидемиолошка ситуација постала повољнија, организоване су и четири радионице цртања карикатуре за децу и одрасле, које су водили Никола Драгаш и Миро Стефановић. Поводом затварања изложбе, 11. јуна одржана је трибина о карикатури под називом „Шта је смешно?“, на којој су учествовали карикатуристи Југослав Влаховић и Марко Сомборац, те Ненад Милосављевић, члан редакције *Њузнет*. Посредством *Zoom* платформе расправи су се прикључили и карикатуриста из Црне Горе Дарко Дрљевић и карикатуристикиња из Хрватске Наташа Рашовић.

Ова дизајнерски сведена, али концептуално сложена изложба представљала је освежење у музеолошкој пракси Етнографског музеја у Београду. Иако изложбе које широј јавности презентују објекте који досад нису виђени, неоспорно имају магичну моћ, а изложба Татјане Микулић потврдила је да се и без „класичних“, опиљивих артефаката могу испричати приче које нам омогућују боље разумевање српског друштва и културе. Сама изложба, као и њен пратећи програм, показали су да ауторка разуме савремену улогу музеја као места шире интелектуалне и културне дебате. Новонастала дигитална архива допринела је доступности знања, увећавајући кредибилитет институције у тешким временима пандемије вируса ковид 19.

Др Данијела Велимировић
Филозофски факултет у Београду

ПОГЛЕД НА ИЗЛОЖБЕНУ ПРОДУКЦИЈУ ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА У 2021. ГОДИНИ

Прославу сто двадесет година самосталног рада Етнографског музеја у Београду, иако је она промовисана током пропагандног пројекта „Сто двадесет дана за сто двадесет година” који је реализован током последње трећине 2021. године, свеједно је репрезентовала текућа изложбена делатност током целокупног јубиларног периода. Динамику излагања сачињавала су два, рекло би се, наменска пројекта за „Сто двадесет дана...” и две изложбе у првој половини године. Током првих двају трећина јубиларне године посетиоци су могли видети поставке *Сељак у карикатури Жежа 1935–1990. године* музејске саветнице др Татјане Микулић (10. фебруар – 10. јун) и *Прича о Нини* кустоскиње Маје Марјановић, начелнице Манакове куће (Манакова кућа, 2. новембар 2020. – 29. април 2021) у којој је била експонирана. Стриктно у последњој трећини године постављене су *С обрамицом низ пут* музејског саветника др Марка Стојановића, која је отворена на сâм Дан Етнографског музеја (20. септембар – 15. децембар) и *Етнографске мапе од 19. до 21. века, од материјалног ка дигиталном* (21. децембра 2021. године – ...). Како и доликује широкој лепези прослављања јубиларне године, изложбени четвороугао одликовали су различити приступи у схватању етнографске музеологије, поимању тема и етнолошко/антрополошких проблема, а потом реализације на основу дизајнерских решења и визуелне, те аудио-визуелне и мултимедијалне комуникације с циљним групама посетилаца, при чему је свака од поставки била опремљена каталогом у различитом обиму и садржају.

Путовање кроз пројекте треба започети поставком *Прича о Нини*, изложбом која је отворена крајем 2020. године, но, наративом и порукама комуникативно означена као својеврстан пролог у години јубилеја. Изложбени пројекат био је дословно посвећен прерано преминулом стручњаку Етнографског музеја, кустоскињи Нини Сеферовић (1947–1991) која је била задужена за руковање збирком Христифора Црниловића у Манаковој кући, а чији репрезентативни примерци и данас сачињавају сталну поставку тог издвојеног објекта музеја на Студентском тргу. Превасходно задужење руковооца збирком Нина је унапредила осмишљавањем разноврсних програма у, нажалост по њу и музеј, а поготово етнографску музеологију, једном кратком периоду почев од 1984. године, па све до 1989. године. Значај поставке којом је започета 2021. година може се сагледавати на неколико нивоа и из различитих углова. На првом месту би то била чињеница да је у колоквијално речено пандемијском периоду ковида редефинисања текућих делатности

(2020–2021) Манакова кућа добила нову начелницу која је концептуализовала изложбени омаж за своју сада већ давнашњу претходницу, која је у друштвено-културно турбулентним осамдесетим годинама 20. века авангардно препознала како да свој музеолошки брод поведе ка новим водама. Некадашње Нинино прегнуће да путем изложбе о фудбалским навијачима актуелизује – данас би се рекло – антропологију спорта, представља један од стубова на којима је Маја Марјановић, између осталих изложених наратива, исткала поруку која осветљава потребу и сврху постојања музејске аутокултуре сећања. Други нарativi којима је садашња начелница Манакове куће назначила не само уважавање за претходнике, већ и дискретно указала на могуће путеве којима ће (поново) пловити, рекло би се, Манакова лађа у непосредном окружењу сведочанстава и сећања о вековним културним прожимањима на ушћу Саве у Дунав, везани су за музеологију међукултурног и међуверског дијалога оличеног у Нининој поставци о дервишима, а потом и њено репрезентовање изабраних елемената из оквира нама далеких националних и професионалних култура Африке и Азије. У сваком случају, стручно и људски топло окружење у значајном споменику културе који припада Етнографском музеју, још једном је својом изложбеном делатношћу показало како се музејска делатност и култура сећања могу једноставно интегрисати у ширу друштвену средину неком врстом хоризонтално-вертикалног музеолошког пресека, те на тај начин остварити предуслови за садашњу и будућу интерактивну сарадњу с циљним групама у ближем и даљем физичком и културном окружењу.

Следећи значајан пројекат била је поставка *Сељак у карикатури Јежа 1935–1990. године*, етнографско-музеолошком експонирању прилагођена докторска дисертација ауторке Микулић. Концепт излагања определио је експонате, превасходно приказане карикатуре које су биле хронолошки интегрисане у поруку путем четири целине. О препознатој етнографско-стриповско-карикатурно насталој спреси посетиоцима су говорили периоди: од оснивања часописа до почетка Другог светског рата, у периоду изградње новог друштва у послератним годинама, „петолеткама” и времену чврстог државног социјализма, време отварања југословенског друштва у најбољим деценијама из друге половине 20. века и посвећеност свакодневици, прокламованом, те реалном прогресу, а напослетку период у времену надолазеће и преовлађујуће кризе из последњих деценија постојања државе Југославије (у окружењу економског и друштвено-политичког суноврата). Спрега поставке препозната је у својерсном омажу часопису *Ошшиани јеж*, који је од свог првог броја, објављеног 1935. године, био и остао најзначајнији сатирични лист на овим просторима. Не улазећи детаљно у тематику, нарative и основне поруке изложених целина на изложби, већ на први поглед може се препознати чињеница да је у питању нестандартни приступ етнографском наслеђу и култури сећања,¹ каквим се у основи бави Етнографски

¹ „Ми чувамо успомене” био је својерсни слоган који се провлачио кроз гро промотивних спотова у оквиру програма „Сто двадесет дана за сто двадесет година”.

музеј. Концептуализованим излагањем карикатура у својству својеврсних уметничких одјека о народној култури одевања и становања, и то превасходно стога што су на карикатурама прво препознатљиви шајкача, шубара и опанци, изложба представља рехабилитацију етнографског наслеђа у двоструком кључу. На првом месту било би то што су кроз хронолошко и друштвено време деловања *Ошшианог јежа* у оквирима различитих државних пројеката под именом Југославија предочавана уметничка читања одређених домена народне културе, а на другом став ауторке да изложба може постати рехабилитација рехабилитације наслеђа. Од великог значаја било би и то што је поставком *Сељака* у изложбену делатност Етнографског музеја (поново, и добродошло!) укључен антрополошки приступ по којем треба комуницирати културом и њеним еманацијама, а не пуким етнографским, музејским предметима, који су сами себи циљ и изложбена сврха. Према таквом ставу би поставка о културном контексту карикатура представљала не само рехабилитацију наслеђа, већ својеврстан улазак у поље политичке антропологије и њених могућих музеолошких деривата.

Дан Етнографског музеја прослављен је у оквиру протокола којим је прво додељена годишња награда „Боривоје Дробњаковић” за животно допринос етнологији/антропологији и етнографској музејској делатности, после чега је отворена изложба *С обрамицом низ пут*, којој је, као и музеју, додатну част и поштовање одала министарка културе Републике Србије госпођа Маја Гојковић, која је отворила поставку. У динамичном смењивању савладаних изазова за унапређење музејске делатности, *С обрамицом...* отворила је нови/стари простор излагањем етнографских предмета превасходно из колекције у оквиру збирке Саобраћај и транспорт добара у фонду Етнографског музеја, као и неколико обрамица из збирки Музеја Војводине. Наспрамно мирном, одређеним плакатима селектираном току историјско-наративног карактера о изложбама музеја, поставка о обрамицама говорила је о основи сваке збирке, музејском предмету, у овом случају једноставној алатки из оквира културе привређивања. С обзиром на то како су обрамице као главни наратив и порука изложбе „угледале светлост дана” (неке од њих дословно) после дванаест деценија деловања Етнографског музеја, на први поглед сагледана поставка показала је како један малтене од свих заборављени предмет ипак може бити самостално тумачен као културни феномен кроз чију жижну тачку се могу сагледавати широко опсервирани домени народне културе уопште, поготово његови антрополошки, денотативни и конотативни аспекти. Структура укупне комуникације културном контекстуализацијом обрамица може, и треба бити посматрана путем тростепеног успињања према крајњем резултату, у овом случају вољно-осећајно-спознајном доживљају стручне и лаичке публике при сусрету с, условно речено, девет изложбених целина. На првом степену репрезентован је стандардни етнографски приступ излагању, те су предочени облици, украшавање и употреба обрамица у антропогеографским целинама истока, запада, севера и значајних путних праваца Србије. Исто тако, пред посетио-

це су изложене целине посвећене специфичностима украсних мотива и облика обрамица у сврху естетског, не искључиво употребног дизајна, потом употребе у домену обичајне праксе и ритуализованих ситуација званичне и народне побожности, те, напослетку, ергономског и прагматичног у системима мишљења који су се тицали културе привређивања у традиционалним сеоским заједницама. Други ниво осмишљавања изложбених порука био је посвећен илустративној опреми којом је употпуњена основна порука музејским предметима. У случају етнографско-музеолошке контекстуализације обрамица, та порука је (поново!) дефинисана путем тростепеног, овог пута историјско-технолошког приступа материји. Употреба обрамица, наиме, аргументована је визуелним и аудио-визуелним медијима путем којих је прослеђена порука посетиоцима. Почев од акварела и цртежа којима су илустрована теренска истраживања током 19. века, преко фотографије која је документационо обележила 20. век, па све до анимираног филма стручног садржаја који је на поставци репрезентовао могући приступ комуникације наслеђем, на конотативном нивоу је *С обрамицом...* указала на дуготрајну „технологизацију” етнографских теренских истраживања и следствено похрањивање њихових резултата у домен музејске документације. Последњи ниво прослеђених порука и комуникације уопште ослањао се на став (интерактивно уобличен са стручном и лаичком публиком) о томе да поставка обрамица представља не само музеолошку студијску тему, већ један од искорак унапред у антропологизацију музејске делатности. Парафразирана изложбена легенда како је „Он правио обрамице за Њу и Њих” говори о томе како се на основу употребе једноставних привредних алатки, притом умногосте родно одређених као женска помагала, у основи и у крајњем указивала на синергију породице усмерене остварењу емпатије и сарадње полно и генерацијски различитих чланова заједнице. Истовремено, естетика дизајна поставке унела је нову димензију у етнографску музејску делатност, чињеницу да чак и најједноставнији предмети народне културе могу бити експографски третирани као својеврсна уметничка дела.

Последњи у низу изложбених пројеката, *Етнографске мапе од 19. до 21. века, од материјалног ка дигиталном*, пред суд јавности изнео је сад већ тровековну институцију етнографске музејске документације. Концептом осветљавања појединих елемената у хронолошки посматраном и технолошки одређеном развојном процесу документације Етнографског музеја начињен је искорак у свеобухватној репрезентацији тог неизоставног елемента музеализације и потоње могуће изложбене или у стручним текстуалним разматрањима дефинисане репрезентације музејских предмета, писаних и визуелних културних сведочанстава или етнографске архивске, као и уже посматрано теренске грађе. Концепт излагања сукцесивних периода у развоју документације, у овом случају насловом изложбе и тематски усмереног у жижну тачку етнографских мапа, експографски је опредељен у, условно говорећи, три целине. Првом од њих треба сматрати наративе на паноима, где су публици предочени обимом и текстуалним приступом прилагођени

наративи о 19 досад обрађених етнографских области, другом изложбени домен који сачињавају зидни панои с наративима и пригодним илустрацијама о хронолошким периодима у развоју документације, те „документационим кутком” у којем је изложено радно окружење које се најпре може везати за средишњу (предратну, ратну и поратну) трећину 20. века: радни сто и писаћа машина, орман с фиокама у којима је био смештен одређени корпус документације. Напоследку, најближи елементу из наслова, дигитализацији, осмишљен је интерактивни *тачскрин* на којем је додиром могуће допрети до визуелних информација где се простиру означена етнографска подручја и екрани на којима се смењују текстуални подаци и кратки видео-клипови у којима руковаоци збирки говоре о одабраном предмету из фондуса који је њима поверен на управљање и етнографско-музеолошко тумачење. С обзиром на то да документациона и стручна обрада руковалаца збирки прати сваки од одабраних предмета (по један из сваке области) представљених на екранима, те следствено чини целину с писаним наративима на панои-ма, очигледна је колегијална потреба аутора изложбе да укаже на то како је документација интегрисана у целокупну музеализацију и прегнуће стручног особља, кустоса из Одељења за истраживање етнографског наслеђа. На другој страни, наративно представљена одређена подручја и, помоћу предмета који их репрезентују, збирке којима та културна добра припадају, представљају следећи ниво доприноса изложбе, где *тачскрин*, екрани и писани наративи представљају неку врсту изазова за вољни моменат посетилаца, интерактивни „предлог” да прошире своја знања пратећи друге садржаје о изложбеној теми у дигиталном свету интернет презентације Етнографског музеја, претраживача културног наслеђа Министарства културе и многобројних других који се баве етнографским наслеђем. Свеукупно посматрано, задатак репрезентовања дванаестодеценијског рада данашњег Одељења за документацију очигледно је реализован приступом у којем је потреба аутора да привуче што је могуће више усмерене пажње циљних група посетилаца и стручне јавности експонирана у емотивном домену приказивањем радног окружења делатника, у овом случају ентеријеру радног стола, писаће машине, улазне књиге и ормана с похрањеним подацима, потом, у спознајном домену наративима у различитом технолошком окружењу паноа, екрана и интерактивног *тачскрина*, а вољном у томе што су предочени подаци одабрани тако да буду искључиво нека врста увода и упутства на коју страну је даље могуће ићи до свих могућих података који се дотичу етнографског наслеђа и етнографске музејске делатности.

После свега, једноставно је препознати различите доприносе у четвороуглу изложбене делатности јубилеја. Палета приступа показала је на који начин Етнографски музеј дочекује постјубиларни период у структурирању, концептуалном, садржајном и појавном репрезентовању етнографске музеологије почетком треће деценије 21. века. *Прича о Нини и Сељак у кари-катури...* представљају сучеловање проблематика и садржаја путем којих музеј може стићи до нових комуникационих путева и садржаја, при чему

је специфично интроспективни приступ *Нине* у, рекао бих, „аутомузејској” култури сећања предочио некадашње путеве и резултате стручног отварања према савременом окружењу и јасног разумевања да музеј треба да постане место за деценијама касније дефинисани приступ „хот-спот” подизања капацитета друштвене заједнице. Значајна текућа догађања оличена су у трагедији на фудбалској утакмици која је била непосредан повод за изложбу о навијачима, а данашња немила сећања су нам, подстакнута некадашњим и садашњим значајем „дервиша”, указала на то како разумевање и спремност на дијалог какав су заједнички назначиле некада Нина, данас Маја, представљају музејско-музеолошки искорак у правом правцу. Погледом према прошлости, светлом примеру и личној храбрости Нине Сеферовић, изложба је осветлила пут и ка могућем (!?) поновном, храбром актуелизовању музејске делатности у својству, како се данас стручно аргументује, генератора позитивних друштвених промена и напретка. Наспрамно интроспективном на правцу прошло–будуће друга страна стремљења ка свестранијој комуникацији према разноврсним јавностима представљена је у карикатури Жежа. Неспорно посвећена својеврсној рехабилитацији етнографског наслеђа какву представља деценијска уметничко-новинарска контекстуализација одређених одлика, дискурзивно речено, визуелно и идеалтипски-карактерно дефинисаног идентитета српског сељака, изложба изворно не представља музејски стандардизован корпус етнографских тема. Међутим, управо чињеницом да се у поставци прожимају визуелна достигнућа, стрип уметности и наративно-дискурзивног погледа на друштвено-политичку стварност у одређеним циклусима и пресецима време–место, појединачне и синтетичке поруке којима се изложба обраћа посетиоцима представљају нови комуникациони простор у којем се назире даље могућности за (сад већ!) антрополошко-музеолошку рехабилитацију етнографског наслеђа посматраног у својству скупа информација садржаних у, рецимо, музејским предметима, документацији или архивама Етнографског музеја. О последњим двома изложбама доста је већ речено у претходном излагању, те не треба понављати. Наративни приступи, технолошки условљене репрезентације наслеђа и нове/старе етнографске теме музејских предмета у сваком случају интегрисане су у целокупан програм „сто двадесет дана за сто двадесет година”.

Др Марко Стојановић, музејски саветник
Етнографски музеј у Београду

Анали

ИЗВЕШТАЈ О РАДУ XXX МЕЂУНАРОДНОГ ФЕСТИВАЛА ЕТНОЛОШКОГ ФИЛМА

XXX Међународни фестивал етнолошког филма одржан је у времену од 4. до 8. октобра 2021. године.

У току припрема, у марту 2021. одржали смо један састанак Савета Фестивала на којем су дате основне програмске смернице. Донета је одлука да Владимир Перовић остане селектор, као и да се у међународни жири именују проф. Јан Петер Крофорд, професор визуелне антропологије (Норвешка), Маја Новаковић, филмска ауторка (добитница прошлогodiшње награде за најбољи домаћи филм), а нешто касније овом се сазиву придружио и редитељ и професор Владо Зрнић (Хрватска).

Позив за учешће на овогодишњем фестивалу упућен је почетком марта и трајао је до 10. маја 2021. године.

На наш редовни отворени позив стигло је укупно 138 филмова, а захваљујући „скаутирању” овогодишњег селектора Фестивала г. Владимира Перовића анимирали смо још неке ауторе и продукције, што је довело до укупно 145 пријављених филмова.

На Фестивал су пријављене продукције из укупно 60 земаља, од чега су најприсутније продукције, одн. копродукције из Русије, са 21 филмом, Србије са 13 филмова и Шпаније са 12. Када је реч о одабраним филмовима, продукције из 29 земаља биле су заступљене у главном такмичарском програму, укључујући и 6 филмова из студентске конкуренције, док су у информативном програму биле заступљене продукције из 10 земаља.

Током 5 фестивалских дана приказано је укупно 55 наслова у неколико филмских секција. Главни програм Фестивала подељен је у четири целине – такмичарска секција у оквиру које је приказано 30 филмских остварења, информативни програм с 11 остварења, док је у студентску категорију ушло 6 филмова. У оквиру специјала имали смо четири различита програма, уз пројекције 8 филмова. Пројекције су одржане у кино-сали Етнографског музеја, као и у сали „Макавејев” Југословенске кинотеке.

После перипетија претходних година, када из разних техничких разлога – а и због пандемије ковида 19 – нисмо могли реализовати три специјална програма, ове године смо успели у томе, па макар се део програма остварио само *онлајн*.

Аутори изложбе фотографија из Словеније „Културе које нестају” Арне Ходалич и Катја Бидовец (продукција за National Geographic) коначно су стигли у Београд и приредили ову поставку у Етнографском музеју, а отварање те изложбе уједно је обележило и отварање Фестивала.

Такође, колеге с Универзитета Масарик у Брну (Чешка) Хана Славикова и Родриго Моралес, иако нису били у могућности да физички присуствују манифестацији, одржали су у скраћеној форми радионицу „Документарна лабораторија” тзв. *онлајн* путем, коју је похађало неколико студената етнологије и волонтера Фестивала.

Поред тога, успели смо да приредимо програм јерменског етнографског и документарног филма, представљајући уједно и Фестивал етнографског филма „Кајсијино дрво” из Уцана (Јерменија). Довели смо и представника тог фестивала, редитеља и теоретичара филма г. Гарегина Закојана. Непосредно пре поменутог програма организовали смо и промоцију Закојанових књига посвећених познатом редитељу Сергеју Парацанову, као и двају филмова из заоставштине овог великог редитеља. Модератор те промоције био је Божидар Зечевић, филмски критичар, а преводио је г. Бапкен Симоњан, песник и почасни конзул Србије у Јерменији.

Четврти специјални програм који смо реализовали је „Чувари крајолика који рађа”, односно филмска продукција професора етнологије Ива Штрекера с Института „Макс Планк” у Немачкој, а за ову прилику смо и њега лично довели у Београд.

Г. Штрекер је такође био уводничар фестивалског панела „Трагови искона – шта желимо да наследимо из прошлости” (у одсуству Ивана Максиновића, због болести).

Овогодишњи слоган фестивала био је „Трагом искона”, где смо комбиновали адекватне визуелне изворе из филмова у продукцији с идејом да укажемо на старе културне традиције које наш фестивал бележи и представља безмало већ 30 година.

Отварање Фестивала одржано је у атријуму Етнографског музеја. Уз отварање изложбе фотографија „Културе које нестају” напоменуо бих још да је манифестацију отворила Ивана Тодоровић, етнолошкиња и ауторка документарних филмова.

Извештај Селектора Фестивала

У извештају селектора Владимира Перовића се, између осталог, наводи следеће:

„Што се тиче саме селекције, селектор исказује велико задовољство: и ова година за наш фестивал је изузетна. Квалитетом и бројношћу.

Током године, након прикупљања података с разних страна и прегледа више наслова, обезбеђен је један број изванредних филмова. Томе ваља додати и два одлична филма која смо у договору с ауторима „склонили” из прошле године и сачували за ову.

Као и прошле године, квалитет филмова је такав да су многи из Панораме¹ могли бити у Званичној такмичарској селекцији. Одлучивале су нијансе и субјективност селектора, ту је одлука увек арбитрарна, дакле, ако је нешто спорно, грех иде на селектора...

Не вреди ни побрајати број земаља продуцентата, земаља у којима је снимано, језикâ, народâ и етничких група, традиција, обичаја, веровања итд., исказаних у овим филмовима. За посвећеног гледаоца, обичног или стручњака – ово је право богатство нових сазнања на једном месту. Учење света у малом. Уз то, концепт програма прављен је тако да један гледалац може да одгледа све понуђене филмове, нема преклапања сатнице.

Без устезања могу тврдити да и ове године имамо изузетан програм, јер свака од ових категорија доноси веома вредне филмове. Србија се, са 6 филмова у такмичарској селекцији, представља на веома високом нивоу. Студентска конкуренција достојна је искусних професионалаца. Јерменски специјални програм, од Параџанова наовамо, јесте посебно задовољство овогодишњег издања, и та нова пракса требало би, надамо се, да заживи: да сваке године на тај начин представимо једну земљу. Пошто су нам се након завршене селекције јавили из амбасаде Бразила и понудили одређени број филмова, ипак сам уврстио и један филм из те понуде, уз начелни договор да током године радимо на једној репрезентативној селекцији бразилских етнолошких и антрополошких филмова, дакле, да за 2022. годину земља коју посебно представљамо буде Бразил. Разлог: изузетност тамошње етнолошке грађе, угроженост малих етничких заједница, обимна и квалитетна филмска продукција, чак и од стране аутохтоних староседелачких заједница, пуно фестивала на којима се све то представља свету...

Задовољство је било пратити и пријаве по Отвореном позиву и стећи сазнање да наш фестивал ужива озбиљан углед код стваралаца, продуцентата и агенција на међународном нивоу, што одражава посвећеност и компетентност организатора...

Достигнута бројка од 30 фестивала представља озбиљан јубилеј, који може да служи на понос овој држави. То такође значи: 30 година интензивне размене са светом, 30 година дружења наших етнолога и редитеља са светским и учења од њих, 30 година непосредних сазнања о даљим продорима етнологије и визуелне антропологије, 30 година слања поруке, кроз дела, да и ми овде у Србији нисмо безначајни на том пољу.

Задовољство је било и радити с младим сарадницима који су се просто утркивали у томе ко ће какав допринос и какав предлог да да, и без куртоазije могу да кажем да је њихов допринос јубиларном фестивалу изузетно велики!

Вреди напоменути и овај пут: припреме за наредно издање почињу одмах након овог!"

¹ Селектор препоручује да се тзв. *Информативна секција* Фестивала преименује у: *Панорама*, а сматрамо да за то постоји јасан психолошки разлог.

Извештај Међународног жирија Фестивала

Ове године нисмо имали студентски жири, с обзиром да је целокупни такмичарски програм оцењивао један исти, међународни жири.

Жири у саставу:

Јан Петер Крофорд, председник (Норвешка)

Маја Новаковић, члан (Србија)

Владо Зрнић, члан (Хрватска)

одлучио је да додели следеће награде филмовима:

– Гран-при „Драгослав Антонијевић” филму „Кит из Лорина” (*The Whale From Lorino*), режија Маћеј Суске (*Maciej Cuske*), Пољска.

– Награда за најбољи домаћи филм, „Плава граница”, режија Иван Милосављевић, Србија.

– Награда за најбољи инострани филм (1), „Тамноцрвена шума” (*Dark Red Forest*), режија Хуакинг Јин (*Jin Huaqing*), Кина.

– Награда за најбољи инострани филм (2),² „Јануар” (*Zenerù*), режија Андреа Грасели (*Andrea Grasselli*), Италија.

– Награда за најбољи студентски филм, „Канарта: живи док сневају” (*Kanarta: Alive in Dreams*), режија Акими Ота (*Akimi Ota*), Јапан, Уједињено краљевство.

– Специјално признање за студентски филм, „Снег дозива” (*The Snow Calls*), режија Марџан Хосрави (*Marjan Khosravi*), Иран.

О б р а з л о ж е њ е:

Гран-при „Драгослав Антонијевић”: „Кит из Лорина” – режија Маћеј Суске, Пољска:

Поштујући етнографски и филмски приступ одабраној теми, овај филм представља снажни искуствени осјећај „руба живота” у смислу егзистенције и духа једног народа. Приказана слојевитост преживљавања на рубу егзистенције необично подсећа на сву ону проблематику неизвјесности данашње глобалне мисије човјечанства. Хладноћа, упорност, устрајност и коначни опстанак резултирали су истинским односом с феноменом благодати природног реда ствари.

Најбољи домаћи филм: „Плава граница” – режија Иван Милосављевић:

² Овде се заправо ради о новопредложеној награди „Добривоје Пантелић” за најбољи филм о аутохтоној култури у сопственој продукцији. Међутим, с обзиром на то да је накнадно утврђено да тај предлог Савета Фестивала није претходно достављен Управном одбору Етнографског музеја, донета је одлука да се већ додељена награда преименује у службеним извештајима.

У питању је фасцинантан приказ рибара који демонстрира како је филмски језик нешто сасвим другачије од, рецимо, писаног текста, када има за циљ да пренесе чулни доживљај. Свако ко буде погледао овај филм ће знати шта је жири мислио под овиме.

Награда за најбољи инострани филм: „Тамноцрвена шума” – режија Ху-акинг Лин:

Иако гледаоце можда привуче нешто што би се могло назвати егзотичним сликама монахиња суочених са суровим окружењем високих тибетанских планина, овај филм и његова дивна фотографија ће их сигурно увести у интригантан свет и феномен који их неће оставити равнодушнима.

Награда за најбољи инострани филм (2)³: „Јануар” – режија Андреа Грасели:

У свету препуном слика које се великом брзином смењују око нас, као и филмова у којима се смена кадрова обавља брзином трептаја људског ока, неописиво је олакшање понекад погледати споре филмове који нежно, али на мистериозан начин допуштају да се упустите у потпуно другачију стварност, успут спајајући основне циљеве како антропологије, тако и филма.

Награда за најбољи студентски филм: „Канарта: живи док сневају” – режија Акими Ота:

Желели бисмо да почнемо ово саопштење напоменом да је пред нама био изузетно тежак задатак када је у питању категорија студентског такмичарског програма. Општи квалитет и кинематографски стандарди које су поставили студентски филмови су запањујући. На крају је награда додељена филму који спаја филмске квалитете и чулно упознавање с детаљним и пажљивим антрополошким истраживањем, уводећи гледаоца у један засебан свет.

Специјално признање за студентски филм: „Снег дозива”, режија Марџан Хосрави:

Специјално признање за студентски филм додељује се овом интимном породичном портрету с нагласком на положај храбре жене у патријархалном окружењу, који нас држи у нади и напетости поводом промена које могу да уследе у породици новим рођењем детета.

У Београду, 7. октобра 2021.

Каталог Фестивала ове године уређивао је колега Иван Максимовић, у сарадњи с дизајнерком Тамаром Ристановић. Уводну реч каталога написали су Иван Максимовић и Саша Срећковић. Поговор у каталогу, заправо осврт на 30 година Фестивала, у виду текста „Цртежи кредом на плочнику сећања: Слике из живота једног фестивала” написао је професор Слободан Наумовић. Превод је радио Жељко Станимировић, а лектуру Иван Максимовић.

³ Исто као претходна напомена.

Штампани су и програмска сатница, плакат Фестивала, *roll-up*-ови, налепнице за два прозора Кинотеке, као и посебан банер с најавом за манифестацију, који је стајао на улазу у Етнографски музеј. Од промотивних активности урађен је и трејлер Фестивала.

Поводом јубиларног издања наручени су и израђени поједини сувенири, који су за ту прилику у дизајнираној торби дељени гостима. Желео бих да истакнем креативност фестивалског тима у том сегменту.

Гости Фестивала

Присутни гости, односно учесници Фестивала из Србије су били: Добрила Пантелић из Завлаке (Рађевина), Предраг Тодоровић из Свилајнца, Растислав Дурман и Светлана Миљанић из Новог Сада, Бранко Станковић, Ана Рајковић и Пеђа Милојевић из Београда, Снежана Ашанин из Чачка, на додели награда и Иван Милосављевић из Крагујевца.

Проф. Јан Петер Крофорд (Норвешка), као председник жирија, нажалост, ни овог пута није могао да присуствује Фестивалу због болести, па је консултације с осталим члановима жирија обављао онлајн, преко тзв. *Zoom* апликације. Други инострани члан жирија, Владо Зрнић из Хрватске, био је присутан.

Такође су дошли: Бојан Петковски (Северна Македонија), Лука Клапан (Хрватска), Алин Рус и Јоан Апосту (Румунија), Барбара Островска (Пољска) и већ поменути Гарегин Закојан (Јерменија), Иво Штрекер (Немачка), Арне Ходалич и Катја Бидовец (Словенија). Неколико најављених гостију одустало је од пута непосредно пред Фестивал.

Медијска промоција обухватила је, између осталог:

– Студио Б, гостовање у јутарњем програму, Саша Срећковић („Јутро са Сањом”, 4. 10. 2021. г.)

– Радио Београд 2, емисија „Филморама”, разговор с проф. Закојаном и прилог о Фестивалу (*Filmorama* – RTS: <https://www.rts.rs> > radio > series > radio-beograd-2 > fi...)

– РТС 1, Јутарњи програм, два прилога. Први пут: гости С. Срећковић и Владо Перовић, други пут С. Срећковић, о наградама и поводом затварања Фестивала.

– Радио Београд 1, 4. 10. 2021. Гост Владо Перовић.

– Емисија „Преподневни магазин” (од 30. минута): *Trideseti Međunarodni festival etnološkog filma* – RTS <https://www.rts.rs> > page > magazine > story > nauka > t...)

Остали прилози:

– 30. *Međunarodni festival etnološkog filma: Tragovi iskona* <https://mediasfera.rs> › 2021/10/01 › kultura-film-tv-30-. <https://rs.n1info.com> › kultura › festival-etnoloskog-filma..

– *Festival etnografskog filma: Izložba fotografija Kulture koje ...*<https://mediasfera.rs> › 2021/10/06 › festival-etnografsk...

– 30. *Međunarodni festival etnološkog filma – Dan u Beogradu* <https://www.danubeogradu.rs> › Izlasci › Festivali

– *Počinj 30. međunarodni festival etnološkog filma – National ...*<https://nationalgeographic.rs> › istorija-i-kultura › vesti

– *Festival etnološkog filma, 56 dokumentaraca i izložba Kulture ...*<https://rs.n1info.com> › kultura › festival-etnoloskog-filma.

XXX međunarodni festival etnološkog filma | <https://nauci.rs>›xxx-medjunarodni-festival-etnoloskog.

Три новинарке су на завршној свечаности Фестивала примиле нашу захвалницу за професионално и савесно праћење догађаја (Александра Мијалковић из „Политике”, Ана Вучковић Денчић с Радио Београда 2 и Гордана Радисављевић Јочић с интернет-портала „Медиасфера”).

Основну медијску подршку „из куће” смо имали посредством сајта Фестивала (www.etnofilm.org), који је ове године обезбедио активније праћење догађаја у рубрици „Вести”, те кроз рад друштвених мрежа (*Facebook* и *Instagram*) на којима су објављиване информације о Фестивалу, најаве догађаја, као и вести с Фестивала, укључујући фотографије и снимке с фестивалских дешавања. За рад на сајту ангажована је спољна сарадница Марина Микић, што се показало као добро решење, узевши у обзир да она познаје систем *Joomla* који је коришћен за креирање сајта, а за чије коришћење нико из Музеја није био у потпуности обучен. Ангажовање спољног сарадника омогућило је боље коришћење потенцијала сајта и видљивију презентацију Фестивала.

Овогодишњи покровитељ Фестивала било је Министарство културе и информисања Републике Србије.

Захваљујући помоћи Амбасаде Словеније у Београду реализована је изложба „Културе које нестају” и њени аутори су стигли у Београд. Финансијску помоћ за коктел поводом специјалног програма јерменског филма пружила је амбасада Јерменије у Прагу (Чешка).

Подршку манифестацији су такође пружили Национални филмски центар Јерменије и Фестивал документарног филма „Кајсијино дрво” у Уцану (Јерменија), затим *National Geographic* Србије и општина Стари град, као и суоснивачи Фестивала Радио Телевизија Србије и Југословенска кинотека.

Организација

Планирање, организацију и реализацију Фестивала радио је тим у саставу: Иван Максимовић, Марија Пауновић, Саша Срећковић и Ана Новаковић. У фази финалне реализације имали смо подршку и Александре Левнаић.

Велику подршку и помоћ у овим пословима, као и прошле године, имали смо од спољних сарадника, пре свих селектора Владимира Перовића. Медијску промоцију и подршку радили су Анита Панић, новинарка-документаристкиња, и Горан Мусић, сниматељ, који је урадио трејлер, снимао догађај и додатно помагао у обради архивске фотографске грађе.

У техничкој припреми Фестивала помогли су спољни сарадници Вук Ненезић и Далибор Винкић, а пројекције су успешно спроведене захваљујући сјајним волонтерима Андреју Златовићу и Алекси Новаковићу.

У току самог фестивалског термина добили смо велику и значајну подршку од 26 волонтера – студената (махом етнологије-антропологије). Спољна сарадница Симонида Станковић све време била је максимално ангажована око Гарегина Закојана и Иве Штрекера, поред тога што јој је основно задужење било превођење с руског и на руски језик. Конферансу на отварању и затварању Фестивала водила је Александра Паладин, а енглески превод у тим приликама је радила Лидија Капичић.

Примедбе на поједине аспекте Фестивала

Према евиденцији коју су водили волонтери на пројекцијама је забележено укупно 413 посетилаца. То је тема за посебну дискусију, иако је по мом мишљењу, и у пандемијским околностима, промоција догађаја била коректна.

– Сигнализација Фестивала доста је каснила – постављена је тек на дан самог отварања, а није било ни спољне сигнализације на згради Југословенске кинотеке.

– Стигао је недовољан број каталога, јер се покварила машина у штампарији „Чигоја”. Прошле године такође је постојао проблем – каснило се с каталозима из те штампарије.

– Програм отварања и затварања није био припремљен до детаља и било је пропуста. Сценарио у тим приликама би морао да се дефинише унапред.

– Проблеми с техничком опремом били су стално присутни и углавном су последица непостојања професионалног техничког особља. Срећом, волонтери Андреј и Алекса су се сјајно сналазили у пројекционој кабини, а

и Марија у свечаној сали. Због тога су неопходне пробе пре пројекција и пратећих догађаја.

Такође, вероватно због пропуста у ланцу међусобног информисања чланова фестивалског тима дошло је до озбиљних дипломатских и протоколарних пропуста у вечери јерменског филма, када је био присутан и јерменски амбасадор, г. Ашот Ховакимијан.

Исто тако, по завршетку фестивалског термина споро се уносио одговарајући садржај о завршној вечери на сајт.

Ипак, све у свему, сматрам да је програм текао више него успешно.

Желим да се захвалим свим својим сарадницима на послу реализације Фестивала, јер је по мом мишљењу сваки сегмент посла био урађен високо професионално и пожртвовано.

Саша Срећковић, извршни директор Фестивала
Београд, 17. новембар 2021.

УПУТСТВО АУТОРИМА

Издавачка политика

ГЛАСНИК ЕТНОГРАФСКОГ МУЗЕЈА У БЕОГРАДУ (ГЕМ) је периодична научна и стручна публикација Етнографског музеја у Београду, која има једно годишње издање, а по потреби и ванредне свеске. У *Гласнику* се објављују научни и стручни радови из следећих области: етнологија, културна антропологија, музеологија, херитологија и друге сродне дисциплине. Радови који не задовољавају научне и стручне критеријуме за објављивање се, без научног апарата, објављују као етнографска и сродна грађа.

Уз то, из наведених области и дисциплина *Гласник* објављује: хронике и саопштења с научних и стручних скупова; коментаре и приказе публикација; приказе изложби и музејских радионица; стручне и научне библиографије; извештаје са пројеката, теренских истраживања, специјализација и стручних путовања; научне новости, извештаје и друге текстове који говоре о раду Музеја; *In memoriam* за значајне етнологе, антропологе и музеологе,

Сви радови који се објављују у *Гласнику* морају бити **оригинални**, односно текстови који нису претходно објављени у другим публикацијама и који се не разматрају у редакцијама других часописа. *Гласник* по потреби објављује преводе значајних текстова из етнологије, антропологије, музеологије и херитологије, који су објављени у иностраним часописима.

Сваки приложени научно-стручни рад подлеже тајној рецензији, а рецензенте одређује Редакција, која разматра сваки приспели предлог и задржава право да не прихвати за објављивање оне текстове за које сматра да не одговарају издавачкој политици и концепцији *Гласника*. Уколико Редакција у својству предрецензента одбије објављивање научно-стручног текста, грађе и осталих прилога, дужна је да одмах о томе обавести аутора и образложи одлуку. Аутор задржава право да прихвати или не прихвати примедбе Редакције и рецензената. Уколико аутор у потпуности не прихвати примедбе, сматра се да је повукао текст. Одговорност за садржај радова носе аутор и Редакција.

За приложене и објављене текстове **не исплаћује се хонорар нити се даје било каква новчана надокнада**. Сваки аутор чији је текст објављен има право на један бесплатан примерак *Гласника*.

Општа упутства

Прилози за *Гласник Етнографског музеја у Београду* достављају се редакцији до **1. августа текуће године** искључиво у електронској форми, и то на електронску адресу **redakcija@etnografskimuzej.rs.**

Аутори су обавезни да за сваки прилог наведу своје име и презиме, научну и стручну титулу, институцију у којој су запослени, електронску пошту и број контакт телефона (пожељно мобилни). Уколико има више аутора текста, потребно је појединачно за сваког од њих навести све горенаведене податке.

Текст прилога мора бити опремљен према даљим Техничким упутствима. *Гласник* се штампа ћирилицом и ауторима се препоручује да текстове прилажу писане ћириличним писмом. Уколико аутор приложи текст писан латиничним писмом подразумева се да прихвата издавачку политику *Гласника* и штампање на ћирилици. Текстови на страним језицима штампају се писмом језика на којем су писани. Сваки приложени текст се лекторише.

Техничка упутства

Сви текстови треба да буду написани у програму **MicrosoftWord**, на страни А4, писмом **Times New Roman**, величина 12 pt, проред 1,5 линија, уз обавезно означавање редног броја свих страница (пагинирање).

Сваки приложени стручни или научни рад мора да садржи следеће целине: име аутора, место запослења (институцију), наслов, апстракт, кључне речи, текстуални део рада, списак коришћене литературе, резиме.

Апстракт треба да садржи до 250 речи, а кључних највише до 8. У апстракту би требало представити проблем који се обрађује, метод који се користи и садржај текста у кратким цртама.

Текст рада може да има највише 9.000 речи, а монографске студије и етнографска грађа могу бити обима до 15.000 речи. Аутор има пуну слободу да унутар рада издваја целине, с тим што је дужан да издвојене целине јасно означи.

Аутори су обавезни да приликом цитирања и навођења литературе користе искључиво формат **Chicago Manuel of Style**, а детаљнија обавештења потражити на електронској страници: http://www.chicagomanuelofstyle.org/tools_citationguide.html

Цитирање унутар текста. У тексту се у заграду ставља презиме аутора и година издања одговарајуће библиографске јединице без зареза између презимена аутора и године, а по потреби се наводи број странице одвојен зарезом, нпр.:

(D'Andrade 1995) ili (D'Andrade 1995, 37) ili (Strauss and Quinn 1977, 121/136) или (Марјановић 2008, 25–29).

Списак литературе (референци) на крају рада навести по абecedном или азбучном реду презимена аутора, а уколико се наводи више библиографских јединица истог аутора које имају исту годину издања, оне се додатно означавају малим почетним словом абецеде, нпр. (Матић 2010а) .

Фусноте (напомене) при дну стране треба да садрже мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (попут научне грађе, веб страница, приручника и сл.), али нису замена за цитирану литературу. Цитирање неког аутора у фусноти једнако је начину цитирања у тексту.

Начини цитирања у списку литературе

Књиге (монографије):

Уколико постоје три или више аутора, пише се презиме првог аутора, а онда се додају имена и презимена осталих аутора. У цитирању у тексту наводи се само име првог аутора и додаје се скраћеница и др., односно ет ал. Након назива књиге прво се наводи место издања па издавач одвојен двотачком. Уколико има више издавача, они се одвајају цртицама. Уколико има више места издања, наводи се име само првог града.

D'Andre, Roy. 1995. *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Strauss, Claudia and Naomi Quinn. 1977. *A Cognitive Theory of Cultural Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ковачевић, Иван, Бојан Жикић и Иван Ђорђевић. 2008. *Страх и култура*. Београд: Српски генеалогски центар – Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета.

Уредник монографије или зборника радова:

Bonner, Simon J. (ed.) 2005. *Manly Traditions. The Folk Roots of American Masculinities*. Bloomington: Indiana University Press.

Gavrilović Ljiljana, Stojanović Marko (ur.) 2008. *Muzeji u Srbiji – započeto putovanje*. Beograd: Muzejsko društvo Srbije.

Поглавље у монографији или зборнику радова:

Fine, Gary Alan. 2005. “In the Company of Men: Female Accommodation and Folk Culture of Male Groups”. In *Manly Traditions. The Folk Roots of American Masculinities*, ed. Simon J. Bonner, 61–76. Bloomington: Indiana University Press.

Стојановић Марко. 2005. *Улога музеја у одржавању идентитета дијаспоре. У Положај и идентитет српске мањине у југоисточној и централној Европи*, САНУ, Научни скупови Књ. СХ, Одељење друштвених наука Књ. 25, Међуодељенски одбор за проучавање националних мањина и људских права, Београд, 413–420.

Чланак у штампаном часопису:

D’Andre, Roy and Michael J. Egan. 1974. The Color of Emotion. *American Ethnologist* I: 49–63.

Стојановић Марко. 2010. Манифестациони туризам у Белој Цркви – нови одговори на стара питања. *Гласник Етнографског института САНУ* 58. Београд: Етнографски институт САНУ, 174–189.

Теза или дисертација:

Denby, P. 1981. *The Self Discovered: The Car in American Folklore and Literature*. PhD diss. Indiana University.

Ковачевић, Иван. 1981. *Етнологија у српском просветитељству*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду – Филозофски факултет.

Website:

Website се наводи унутар текућег текста или у фусноти и обично се изоставља из листе референци. Уколико аутор жели да веб-страницу стави у листу референци, то може учинити на следећи начин:

Howard, Clark. 2001. *The True Story of Charyl Chessman*.

Доступно на:

www.crimelibrary.com/classics3/chessman/index.html

Закон о национализацији најамних зграда и грађевинског земљишта. *Службени лист ФНРЈ* бр. 52/58. Доступно на:

www.informator.co.rs/informator/tekstovi/privatizacija_102.htm-23k

Аутори треба да обратe пажњу на то где се стављају запета, двотачка и тачка. Такође треба да обратe пажњу на то да се библиографске јединице наводе оним писмом којим су штампане (ћирилицом или латиницом). Уколико се користе скраћенице приликом навођења литературе аутори су дужни да пре пописа коришћене литературе наведу и значење скраћеница чак и када су оне општепознате попут САНУ, ГЕИ, ГЕМ, СКГ и слично.

Сваки аутор уз свој рад може да приложи илустрације, табеле, графичке, мапе и слично. **Прилози** морају бити у вези са садржајем текста. Аутор може приложени материјал да унесе у сам текст или да га приложи посебно.

У другом случају аутор је дужан да у тексту јасно означи који прилог где треба да стоји. Означавање се врши редним бројевима у облику:

Назив прилога број [број].

Примери: Слика број 1; Табела број 4; Мапа број 2 ...

Иста ознака мора да се налази на одговарајућем месту у тексту. Материјални прилози се враћају ауторима на њихов захтев.

Резиме треба да буде дужине до 300 речи. У резимеу се представља проблем који је разматран у раду, метод који је коришћен и закључци до којих је аутор дошао. У резимеу не смеју да стоје фусноте, напомене или прилози.

Сви остали текстови (прикази, библиографије, хронике и сл.) немају апстракт, списак литературе и резиме. Дужина тих текстова треба да буде до 3.000 речи. Уз ову врсту текстова аутор може да приложи одговарајуће илустрације, које морају бити означене према истом принципу који важи за прилоге уз научне и стручне радове.

Уколико је аутор сам унео прилоге у штампану верзију текста, дужан је да исте прилоге да и у електронском облику као посебне датотеке. У том случају илустрације морају бити у једном од формата: .jpg, .tiff, .bmp, резолуције најмање 300 dpi. Табеле се прилажу у .xls формату, а графикони у .xls или .xls формату. Уколико аутор у тексту користи посебне знаке или слова, дужан је да их приложи уз електронску верзију текста. Називи датотека (фајлова) треба да садрже презиме аутора и назив текста, односно прилога. Примери: MaticShvatanjehigijene.doc; StojanovicSlika3.jpg;

KovacevicTabela2.xls.

Подаци прослеђени редакцији путем електронских медија се не враћају. Редакција може аутору да врати рад на дораду уколико значајно одступа од наведених правила.

Редакција

Рецензенти

Др Сенка Ковач, редовни професор, Одељење за етнологију и антропологију
Филозофског факултета Универзитета у Београду

Др Селена Ракочевих, редовни професор, Катедра за етномузикологију
Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду

Др Дуња Њаради, ванредни професор, Катедра за етномузикологију
Факултета музичке уметности Универзитета у Београду

Др Љиљана Гавриловић, редовни професор у пензији, Одељење за етнологију
и антропологију Филозофског факултета Универзитета
у Београду, научни саветник у пензији, Етнографски институт САНУ

Др Александра Павићевих, научни саветник, Етнографски институт САНУ

Др Биљана Сикимић, научни саветник у пензији, Балканолошки институ САНУ

Др Мирослава Лукић-Крстанових, виши научни сарадник,
Етнографски институт САНУ

Др Бојана Богданових, научни сарадник, Етнографски институт САНУ

Др Биљана Анђелковић, научни сарадник, Етнографски институт САНУ

Др Милош Рашић, научни сарадник, Етнографски институт САНУ

Др Татјана Бугарски, музејски саветник, Музеј Војводине

Др Биљана Ђорђевић, музејски саветник, Народни музеј у Београду

Др Андреј Вујиновић, музејски саветник у пензији

Др Братислава Владић-Крстић, музејски саветник у пензији

Мр Катарина Радисављевић, музејски саветник, Музеј Војводине

Ирена Филеки, музејски саветник, Етнографски музеј у Београду

Сузана Антић, музејски саветник, Народни музеј Зајечар

Даница Ђокић, музејски саветник, Народни музеј Пожаревац

Богдан Шекарић, музејски саветник, Музеј Војводине

Душица Живковић, музејски саветник у пензији

Reviewers

Dr Senka Kovač, Full Professor, Department of Ethnology and Anthropology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

Dr Selena Rakočević, Full Professor, Department of Ethnomusicology,
Faculty of Music, University of Arts in Belgrade

Dr Dunja Njaradi, Associate Professor, Department of Ethnomusicology,
Faculty of Music, University of Belgrade

Dr Ljiljana Gavrilović, retired Full Professor, Department of Ethnology and
Anthropology, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, retired Scientific
Advisor, Institute of Ethnography of SASA

Dr Aleksandra Pavićević, Scientific Advisor, Institute of Ethnography of SASA

Dr Biljana Sikimić, retired Scientific Advisor, Institute for Balkan Studies of SASA

Dr Miroslava Lukić-Krstanović, Senior Research Associate,
Institute of Ethnography of SASA

Dr Bojana Bogdanović, Research Associate, Institute of Ethnography of SASA

Dr Biljana Anđelković, Research Associate, Institute of Ethnography of SASA

Dr Miloš Rašić, Research Associate, Institute of Ethnography of SASA

Dr Tatjana Bugarški, Museum Advisor, Museum of Vojvodina

Dr Biljana Đorđević, Museum Advisor, National Museum in Belgrade

Dr Andrej Vujinović, retired Museum Advisor

Dr Bratislava Vladić-Krstić, retired Museum Advisor

Katarina Radisavljević, MA, Museum Advisor, Museum of Vojvodina

Irena Fileki, Museum Advisor, Ethnographic Museum in Belgrade

Suzana Antić, Museum Advisor, National Museum Zaječar

Danica Đokić, Museum Advisor, National Museum Požarevac

Bogdan Šekarić, Museum Advisor, Museum of Vojvodina

Dušica Živković, retired Museum Advisor

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

39

ГЛАСНИК Етнографског музеја у Београду
= Bulletin of the Ethnographic Museum in Belgrade /
главни и одговорни уредник Марко Стојановић. – Књ.
1 (1926) – књ. 15 (1940) ; Књ. 16 (1953)– . – Београд
: [Етнографски музеј], 1926–1940; 1953– (Београд :
”Чигоја штампа”). – 24 cm

Годишње.

ISSN 0350–0322 = Гласник Етнографског музеја у
Београду

COBISS.SR–ID 4253698

