

Adresa uredništva / Editor's Office

Muzejski dokumentacijski centar, Ilica 44, Zagreb, Hrvatska

Museum Documentation Centre, Ilica 44, Zagreb, Croatia

Tel: + 385 1 48 47 897

Faks: + 385 1 48 47 913

URL: <http://www.mdc.hr>

e-mail: info@mdc.hr

Za izdavača / For the Publisher

Višnja Zgaga

vzgaga@mdc.hr

Urednica / Editor

Lada Dražin-Trbuljak

ldrazin@mdc.hr

Redakcijski odbor / Editorial Board

mr. sc. Lucija Benyovsky, Nada Beroš, Markita Franulić, Vlasta Gracin, mr.sc. Željka Jelavić, dr.sc. Ljiljana Kolečnik, Željka Kolveshi, mr.sc. Dubravka Peić Čaldarević, Nada Premerl, Jadranka Vinterhalter, dr.sc. Žarka Vujić, Višnja Zgaga, Lada Dražin-Trbuljak

Lektorica / Language Advisor

Zlata Babić

Prijevod sažetaka / Translation

Tomislav Pisk

Dizajn standarda prijeloma izrađen 2001. / Publication redesign

cavarpayer

Dizajn, prijelom i priprema za tisak / Design, layout and prepress

Igor Kuduz; pinhead_ured, Zagreb

Tisak / Printed by

Denona d.o.o., Zagreb

Fotografija na naslovnici / Cover photograph

Srećko Budek (MUO)

Izložba "Secesija u Hrvatskoj", Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2003./2004.

The exhibition "Art Nouveau in Croatia", The Museum of Arts and Crafts, Zagreb, 2003/2004

Naklada / Printing run

600

Tekstovi predani u tisak / Texts handed in for printing

studeni 2004. / November 2004

Za stručne podatke i mišljenja odgovaraju autori / The authors are responsible for their own data and opinions

Svezak izlazi za 2003. / Issue printed for year 2003

© Muzejski dokumentacijski centar & Muzeji & Autori / © Museum Documentation Center, Zagreb & Museums & Authors

Časopis su financirali i njegov izlazak iz tiska omogućili / This publication has been financed by

Gradski ured za kulturu, Grad Zagreb i Ministarstvo kulture Republike Hrvatske / The City of Zagreb, Department of Culture and the Ministry of Culture of the Republic of Croatia

Peter van Mensch	Obilježja izložbi Characteristics of Exhibitions	6
Ivo Maroević	Muzejska izložba - muzeološki izazov A Museum Exhibition - A museological challenge	13
Nikola Albaneže	Od stvarne prolaznosti do muzealne trajnosti From the Transience of Reality to the Permanence of Museality	19
Oleg Hržić, Nikola Rašić	Vizija sakralnog svemira O likovnom postavu izložbe "Universum Sacrum", Kiparska djela iz Sakralne zbirke Hrvatskog povijesnog muzeja, Zagreb (4. prosinca 2003- 28. ožujka 2004. godine) A Vision of a Sacred Universe The design of the exhibition "Universum Sacrum" at the Croatian History Museum, Zagreb (December 4th 2003 to March 28th 2004)	22
Lada Dražin-Trbuljak	Izložba je poruka... Razgovor s Nikolinom Jelavić-Mitrović An Exhibition is a Message... An interview with Nikolina Jelavić-Mitrović	26
Željko Kovačić	Centralna ideja The Central Idea	30
Željko Kovačić	Oslobođeni prostor za novu umjetnost Izložba "Secesija u Hrvatskoj" u Muzeju za umjetnost i obrt, Zagreb, 14. prosinca 2003. - 18. svibnja 2004. Space Freed for New Art The exhibition Art Nouveau in Croatia held at the Museum of Arts and Crafts from December 14th 2003 to May 18th 2004.	36
Iva Letilović, Morana Vlahović, Goran Petercol	"Pogled kroz prozor" O likovnom postavu retrospektivne izložbe "Marino Tartaglia", Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2004. "View through a Window" The design of Tartaglia's retrospective exhibition at the Gallery Klovićevi dvori, Zagreb, 2004	40
	RIJEČ JE O .. / Main Feature Muzika i muzeji / Music and Museums	
Daniel Winfree Papuga	Očuvanje nematerijalnoga: tko, što, gdje Preserving the Non-Material: Who, What, Where	42
Ervin Dubrović	"Čarobna igla" Izložba zbirke gramofona i riječke diskografije u Muzeju grada Rijeke, 18. svibnja-31.listopada 2004 "The Magic Needle" The Collection of Phonographs and Discography in Rijeka at the Rijeka Town Museum, May 18th to October 31st 2004	46

Lada Dražin-Trbuljak	“Zvuk je dio života...” Razgovor s mr.sc. Krešimirom Galinom kolekcionarom narodnih glazbala "Sounds are part of life..." An interview with Krešimir Galin, msc, collector of folk instruments	51
	IZ MUZEJSKE TEORIJE I PRAKSE / Museum Theory and Practice	
Lidija Nikočević	Nematerijalni aspekti kulturne baštine i njihovo mjesto u muzejima Pogled etnologa Intangible Aspects of the Cultural Heritage and Their Place in Museums An ethnologist's view	61
Ana Paula Assunção	(Ne)vidljivost žena u muzeologiji: uzburkavanje mirnih voda Women's (In) Visibility in Museology: Disturbing the Stillness of the Water	70
Tomislav Šola	Kako sagraditi uspješan muzej, ili pledoaje za zajedništvo How to Build a Successful Museum, or a Plea for Unity	74
Tullio Vorano	Redizajn Narodnog muzeja Labina The Redesign of the National Museum in Labin	81
Željka Sušić	Idejni projekt prostora Tifološkog muzeja u Zagrebu The Project Design for the Tifological Museum in Zagreb	84
Renata Bošnjaković	Stalni postav i izložba “Knjižnica Pejačević u Našicama” The Permanent Exhibition and Accompanying Exhibition "The Pejačević Library in Našice"	88
Nataša Mataušić	299 stepenica do Josipa Broza Tita 299 steps to Josip Broz Tito	92
Lucija Benyovsky	Nove akvizicije u Dokumentarnoj zbirci II. Hrvatskoga povijesnog muzeja: “Izbori 2003. godine” New Acquisitions in the Second Documentary Collection of the Croatian History Museum: "Elections 2003"	96
Marija Šercer	Ulomak nadgrobne ploče Franje Berislavića Grabarskog Fragment of the Tombstone of Franjo Berislavić Grabarski	103
	ICOM / ICOM	
Daina Glavočić	Arhiviranje avangarde: Dokumentiranje i čuvanje raznorodne medijske umjetnosti Godišnja skupština ICOM/CIMAM, San Francisco, 2003. Archiving the Avantgarde: Documenting and Preserving Digital / Variable Media Art ICOM/CIMAM's Annual Conference, San Francisco, 2003	107
Višnja Zgaga	Elektroničke mogućnosti muzeja: napredak i ograničenja, dostignuća i problemi Trideseta međunarodna konferencija ICOM/CIDOC, Petrograd, 2003. Electronic Possibilities of Museums: Progress and Limitations, Achievements and Problems ICOM/CIDOC's 30th International Conference, St. Petersburg, 2003	112
	IZ DOKUMENTACIJSKIH FONDOVA MDC-a / From MDC's Documentation Holdings	
Jozefina Dautbegović	Iz personalnog arhiva MDC-a: dr. Vlado Horvat From MDC's Personnel Archives: Dr. Vlado Horvat	115
Snježana Radovanlija Mileusnić	Stručni radovi za zvanja u muzejskoj struci u 2003. godini Professional Papers in the Museum Profession in 2003	124

POGLEDI, DOGAĐAJI, ISKUSTVA / Views, Experiences, Events

Dunja Šarić	Pedeset godina opstojnosti Muzeja Staro selo u Kumrovcu Fifty Years of the Ancient Village Museum in Kumrovec	128
Jelka Pšajd	Projekt obrtničke radionice i kućne radinosti u Pokrajinskom muzeju Murske Sobote The Project of Craftsmen's Workshops and Cottage Industries in the Murska Sobota Regional Museum	131
Koraljka Jurčec - Kos, Dubravka Tomljanović	Od ideje do realizacije - elektroničke publikacije Galerije Klovićevi dvori From Ideas to Results - Electronic Publications of the Klovićevi dvori Gallery	134

INFO / Info

	Godišnja konferencija CIDOC "Dokumentacija i korisnici", 24. - 27. svibnja 2005., Zagreb, Hrvatska The annual conference of the committee for documentation, CIDOC "Documentation and users", 24th - 27th MAY 2005, Zagreb, Croatia	136
--	--	------------

REAGIRANJA / Reactions

Snježana Pavičić	Stanje duha (u povodu članka Dubravke Osrečki - Jakelić "Stanje svijesti nije bitno" State of Mind (A reply to the article by Dubravka Osrečki-Jakelić "The State of Consciousness Is Irrelevant")	140
------------------	---	------------

IN MEMORIAM / In memoriam

Zvonko Maković	In memoriam mr. sc. Marijan Susovski	141
----------------	---	------------

OBILJEŽJA IZLOŽBI

PETER VAN MENSCH □ Reinwardt Academie, Amsterdam, Nizozemska

Sudeći po kritikama izložbi objavljivanim u novinama, časopisima o umjetnosti i stručnim muzejskim časopisima, očito postoji potreba stvaranja strukturiranog, tj. analitičkog pristupa fenomenu izložbe. U ovom članku želimo razviti opći teoretski okvir takvog analitičkog pristupa. Pretpostavka na kojoj se temelji naša teorija jest da je takav okvir nemoguće razviti polazeći isključivo sa stajališta tematskih disciplina. Model predstavljen u ovom članku pokušaj je uspostave alternativnoga gledišta, tj. muzeološkog okvira analize i međudisciplinarnе usporedbe. Valjanost tog modela kao sredstva koje bi moglo olakšati opis i analizu povijesnog razvoja događaja još nije dokazana.

UVOD. John Falk i Lynn Dierking su u svojoj knjizi *The museum experience* predložili analizu muzejske komunikacije, tj. muzejskog iskustva, sa stajališta posjetitelja (Falk i Dierking, 1992.).¹ Njihov *model iskustva međudjelovanja* temelji se na međudjelovanju triju konteksta (koje stvara posjetitelj): osobnoga, društvenoga i fizičkoga. Osobni kontekst podrazumijeva različita iskustva i znanja posjetitelja pojedinca, uključujući i njegovo zanimanje, motivaciju i brigu. Perspektiva svakog posjetitelja pod snažnim je utjecajem društvenog konteksta. Ljudi muzeje uglavnom posjećuju u grupama, a i oni koji ih posjećuju sami neizostavno dolaze u dodir s drugim posjetiteljima i osobljem muzeja. Fizički kontekst odnosi se na arhitekturu i "osjećaj" vezan za zgradu i izložke u njoj. U daljnjoj analizi autori nastoje razraditi i objasniti fizički kontekst, tj. strukturalni identitet izložbe kao izraza namjera stvaraoca ili, drugim riječima, ontološka obilježja i strukturu izložbe (Swiecimski, 1987.). I dok *model iskustva međudjelovanja* nastoji prikazati izložbu kao *osjetilni* predmet, naš model proučava izložbe kao *idejne* predmete.²

1.0. MATERIJALIZIRANA "ZEMLJA SNOVA". Izložbu možemo shvatiti kao očitovanje neke ideje, materijaliziranu "zemlju snova" u kojoj "predmeti" imaju središnju ulogu (Prince, 1985.). Ta je "zemlja snova" rezultat procesa izbora informacija sadržanih u muzejskim predmetima i upravljanja njima. Kustos tijekom tog procesa svjesno ili nesvjesno u muzejske predmete

upisuje određene poruke, što ne poništava informacije sadržane u tim predmetima, ali taj proces izbora informacija i upravljanja njima posjetitelju ostavlja strogo kontrolirani izbor. U tom smislu Eisner i Dobbs (1988.) razlikuju implicitne i eksplicitne "zemlje snova". Među umjetničkim muzejima prevladava mišljenje da bi muzeji trebali biti "sveti gajevi", tj. mirna mjesta na kojima bi tragaoci za spoznajom uživali u dubini predmeta bez vanjskih upletanja, pomaganja i, osobito, bez razgovora. Interpretativna uloga muzeja pritom je minimalna (implicitna). Ipak, neki muzeji naglašavaju svoju obrazovnu ulogu. Da bi predstavljanje predmeta imalo obrazovnu ulogu, mora biti dopunjeno dodatnim materijalima i na taj se način stvara eksplicitna "zemlja snova".

Općenito, izložba stvara gotovo potpuno zatvoren informacijsko-komunikacijski sustav (Maroević, 1983.) i dokida dvosmislenost (Dagognet, 1984.). Poput crkve ili hrama iz prošlosti, muzej ima jedinstvenu ideološku zadaću (Duncan i Wallach, 1978.). Pažljivim izborom predmeta smještenih u dobro pripremljen kontekst, muzeji apstraktnu ideologiju pretvaraju u živa uvjerenja. S obzirom na to da muzej, kao uvijek prisutni medij, određuje značenje predmeta, posjetitelj nema izbora te prihvaća prosudbe i objašnjenja koja čine "zemlju snova" što je trenutačno posjećuje. Te posebne prilike možemo nazvati osnovnim paradoksom muzeološke situacije: predmet koji je u trenutačnoj stvarnosti autentični dokaz neke prošle stvarnosti, muzeološki gledano, nije isti predmet koji je bio u toj prošloj stvarnosti. Sadašnji fizički i idejni kontekst "u predstavljenom predmetu stvara određena obilježja, nova tom predmetu te isključivo pojavna, a time i kratkotrajna" (Swiecimski, 1987.). Swiecimski nas stoga upozorava da, u skladu s idejom "muzeološkog predmeta", izložak ne možemo poistovjetiti isključivo s fizičkim predmetom ili tzv. stalnim obilježjima. Bitan je *dojam* predmeta uvjetovan kontekstom (*objektivnim* čimbenicima) te osjetilnim činom (*subjektivnim* čimbenicima).³

Sličan pristup nalazimo i u Martina Schärera, koji razlikuje *istinsku stvarnost* (*wirkliche Realität*), *zamišljenu stvarnost* (*erdachte Realität*) i *osobnu stvarnost* (*persönliche Realität*) (Schärer, 1991.). Prva dimenzija odnosi se na prvobitni kontekst, druga na izložbeni kontekst u kojemu je predmet prikazan, a treća na

¹ U svojoj novoj knjizi *Learning from museums* (2000.), Falk i Dierking takav model nazivaju *kontekstualnim modelom učenja*.

² Nužno je razlikovati izložbe i izložke, iako je tu razliku teško točno odrediti. Izložba je strukturirani skup izložaka, a izložak je, u svom osnovnom obliku, izloženi predmet koji nastojimo objasniti.

³ Swiecimski se koristi izrazom *izgled* (*Ansicht*) preuzetim iz fenomenološke filozofije. Uvjetovanje *slike* predmeta kontekstom ključna je ideja onoga što Swiecimski naziva *poimanjem izložka* (Swiecimski, 1987.). U neobjavljenom rukopisu *The theory of the museum exhibition*, Swiecimski je predstavio pojmove *potpune relatičnosti* i *osnove postojanja* (*Seinsfundament*). "Kad je o izložku riječ, *osnova postojanja* ne podrazumijeva samo izloženi fizički predmet; ona u obzir uzima predmet zajedno s njegovom okolinom."

posjetitelja muzeja. Zapravo, ta se razlika svodi na tri osnovna elementa komunikacije: pošiljatelja, poruku/medij te primatelja. Značenje se stvara putem tog međudjelovanja. Značenje stvaramo materijalnom praksom razmišljanja u sadašnjosti, koja, naravno, nikako nije istovjetna s prošlošću.

Duncan Cameron prvi je razradio sustavni pristup izložbi kao komunikacijskom sustavu. Njegov članak, objavljen 1968., preteča je opsežne literature o muzejskoj semiotici. Cameron se koristi metaforom jezika, uspoređujući muzejske predmete (tj. primarni muzejski materijal) s imenicama, odnose među predmetima s glagolima te pomoćne medije (tj. sekundarni muzejski materijal) i oblikovanje okoline u kojoj se predmet nalazi s pridjevima i prilozima (Cameron, 1971.).

Stvarni funkcionalni identitet predmeta - izložka (tj. *označenog* ili *referentnog* predmeta znaka) izrazito ovisi o izložbi kao kontekstu.

Sljedeća analiza temelji se na razlici triju oblika fizičkog identiteta izložbe: *strukture*, *stila* i *tehnike*. Struktura (u terminologiji M. Hall: *strategija*; 1987., str. 25.) obuhvaća organizaciju materijala. Stil se odnosi na opće ozračje u kojemu se komunikacija uspostavlja, a tehnika podrazumijeva praktične načine prijenosa informacija.⁴

1.1. STRUKTURA. Pod strukturom se podrazumijeva organizacija izložbenog materijala, posebice primarnoga muzejskog materijala, tj. muzealija. U svezi s tim pojmom Hall (1987., str. 25.) govori o dva osnovna pristupa, tj. *strategije*: o taksonometrijskoj i tematskoj. U skladu s taksonometrijskim pristupom, materijal se izlaže isključivo prema klasifikaciji utemeljenoj na instrumentalnoj racionalnosti, tj. predmeti se grupiraju na osnovi sličnosti i "genetskih" međuodnosa (Burcaw, 1985., str. 121.). Verhaar i Meeter (1988., str. 5.) razlikuju izložbe usmjerene na predmet i one usmjerene prema ideji. U središtu pozornosti izložbi prvog tipa su predmeti, a izložbe drugog tipa pozornost pridaju ponajprije "priči", a predmeti su u njima manje bitni. Takvo određenje podsjeća na Hall i njezino razlikovanje dviju strategija, ali kako određenja Verhaara i Meetera ujedinjuju strukturu i stil, čini se da su manje precizna od onih M. Hall.

Taksonometrijska strategija M. Hall uglavnom se podudara s Burcawovim sustavnim tipom izlaganja (Burcaw, 1975.) te pristupom koji Shanks i Tilley (1987.)⁵ nazivaju *objektivnim*. Kao suprotni pristup Shanks i Tilley navode antiracionalizam ili estetiziranu objektivnost (estetsko izlaganje). Međutim, isključivo estetski tip izlaganja nije česta pojava. Estetizirana objektivnost obično se pojavljuje kao stil (v. u daljnjem tekstu) u kontekstu objektivne izložbe. Općenitije govoreći, estetsko izlaganje kakvo opisuju Shanks i Tilley samo je jedan u nizu mogućih pristupa koje možemo nazvati antiracionalističkim ili subjektivnim. Osnova tog pristupa su pojedinačne odluke, a ne formalna razumska načela.

Hall taksonometrijskom pristupu suprotstavlja tematski, koji podrazumijeva pričanje priče. Shanks i Tilley tu vrstu izlaganja nazivaju *narativnim* (također i u:

Swiecimski, 1987., str. 212.). Posjetitelja se navodi na stvaranje veza i pomaže mu se slijediti određenu tezu što je izložba razvija. To se može postići jednostavnim linearnim pristupom kakvog primjenjujemo pri nizanju događaja u knjigama i filmovima ili pak mozaičnim načinom predstavljanja koji se sastoji od mnogo različitih izlaganja koja nasumce nude velik broj informacija na osnovi kojih posjetitelj odabire vlastiti put.

Shanks i Tilley kao treću vrstu navode izlaganje utemeljeno na prostornim i funkcionalnim međuodnosima koje nazivaju *situacijskim izlaganjem*, a koje odgovara Burcawovu ekološkom izlaganju (Burcaw, 1975.).⁶ Ekološka organizacija od predmeta zahtijeva da budu u prostornoj i životnoj međusobnoj vezi. Tu vrstu izložbe Hall smatra stilom, a ne strategijom. Ipak, s obzirom na to da ekološki pristup podrazumijeva posebnu upotrebu predmeta koja se temelji na znanstvenim spoznajama, drukčijim od onih što su u osnovi ostalih pristupa, situacijsku vrstu izlaganja trebalo bi shvatiti kao posebnu strategiju.

Predlažem razlikovanje sljedećih osnovnih vrsta izlaganja koja bi opisivala različite pristupe muzejskim izložbama i uloge predmeta kao nositelja podataka, a koja su nastala kombinacijom podjela M. Hall, Burcawa te Shanksa i Tilleya i miješanjem njihova nazivlja: subjektivnoga, sustavnoga, ekološkoga i narativnog izlaganja.⁷

1.2. STIL. Osim različitih pristupa s obzirom na strukturu, postoje i različiti pristupi s obzirom na stil.⁸ Stil se odnosi na učinke koje želimo postići⁹ te na *scenografiju*, tj. *sredstva oblikovanja* kojima se koristimo kako bismo objasnili i naglasili poruku što je želimo poslati, drugim riječima na *dramaturgiju prostora*.¹⁰ Kako Miles (u: Miles i sur., 1982.) ističe, sve su izložbe po svojoj prirodi neizbježno obrazovnog sadržaja jer gotovo uvijek posjetitelja pokušavaju naučiti nečemu što dotad vjerojatno nije znao. Međutim, primijenjene metode mogu težiti različitim rezultatima. U tom smislu Arpin (1992., str. 45.-46.) razlikuje kontemplativne, spoznajne i osjećajne izložbe.

Slična je i Swiecimskova podjela na tri spoznajna *stila*: tipološko određenje, osjetilnu izolaciju i morfološku redukciju.¹¹ Prvi pristup naglašava predmet kao predstavnika vrste i time ukida individualnost predmeta koji tako postaje *objektivan* ili barem *međusubjektivno provjerljiv*. Drugi i treći pristup pokušavaju utjecaj konteksta svesti na najmanju razinu, naglašavajući individualnost predmeta na razini njegova strukturalnog identiteta.¹² Ta dva pristupa odražavaju Rivièreeovo načelo estetskih izložaka opisano kao *neutralizacija okoline* (u: Desvallées, 1989., str. 362.).

Burcaw (1975.) i Hall (1987.) navode drukčije podjele. Burcaw spominje estetske ili zabavne, informativne i idejne izložbe, dok Hall razlikuje evokativno, estetsko i didaktičko izlaganje. Burcaw i Hall slažu se oko estetske vrste izlaganja u kojemu je svaki predmet prikazan tako da se najviše naglase njegova estetska

4 U tom smislu Swiecimski (1979., str. 14.) razlikuje *teorijski program* (u tekstu: svrha i struktura) te *oblikovanje* (u tekstu: stil i tehnika). U prethodno objavljenim djelima (Swiecimski, 1974., str. 12.) razlikuje *program oblikovanja* (koji se može usporediti sa strukturom te djelomično sa stilom i tehnikom), *funkciju* (svrhu) te *stilistički oblik* (estetski stil). Desvallées (1989.) razlikuje *oblik* u smislu ideje (svrha, tj. funkcionalni identitet) te *vrstu* u smislu izraza (struktura, tj. strukturalni identitet). Shanks i Tilley u svojim kritikama arheoloških izložbi (1987.) rabe izraz *estetika* kako bi opisali mješavinu strukture, stila i tehnike.

5 Das systematisierende Grundsystem (Gluzinski, 1981., str. 32.), présentation systématique (Rivière, u: Desvallées, 1989.). Koristeći se lingvističkim pojmovima pri analizi muzeja (*poetika muzeja*), Bann tu strukturu opisuje pomoću ideje metonimije (Bann, 1984., 4. pog.).

6 Das kulturgeschichtliche Grundsystem (Gluzinski, 1981., str. 32.), présentation écologique (Rivière, u: Desvallées, 1989.). Ta vrsta izložbe odgovara Bannovoj sinegohičkoj strukturi (Bann, 1984.).

7 Swiecimski (1987.) i Rabinowitz (1991.) navode istu potpodjelu, s izuzetkom subjektivnog izlaganja.

8 Te dvije dimenzije Hendon (1979, sl. 7.1.) koristi u trodimenzionalnom predlošku analize. Treća se dimenzija odnosi na stupanj mogućnosti interpretacije (npr. *interpretacija nemoguća* ili *prevelika mogućnost interpretacije*).

9 Didaktische Strategie (*poučna strategija*) (Rohmeder, 1977., str. 48.).

10 Scenografija je, jednostavno rečeno, umješnost insceniranja, razmještanja u trodimenzionalnom prostoru na način da se pomoću sredstava oblikovanja pojačavaju sadržaji te njihovo djelovanje postaje jasnije i točnije, a time i poruka koju namjeravaju prenijeti (Roth, 2001.).

11 U neobjavljenom rukopisu *Teorija muzejskih izložbi*; autor korištenog nazivlja nije Swiecimski.

12 Swiecimski rabi nazive *konstrukcija* i *unutrašnja jezgra*.

obilježja. Predmete dopunjuju tekstovi i mehanizmi izlaganja, ali su im i jedni i drugi podređeni. Gluzinski (1981.), Shanks i Tilley (1987.), Verhaar i Meeter (1988.) te Rivière (u: Desvallées, 1989.) također spominju taj stil kao zasebnu vrstu izlaganja.

Didaktičke izložbe ponajprije nastoje prenijeti znanje koristeći se određenim modelom učenja (Gluzinski, 1981.; Verhaar i Meeter, 1988.). To je ona ista vrsta izložbe koju Arpin naziva spoznajnom. Čini se da su Burcawove informativna i idejna izložba dvije različite vrste izložbe didaktičnog tipa. Informativne izložbe nastoje prenijeti informacije, dok idejne izložbe prenose ideje.

Neki se autori koriste dvočlanom podjelom na didaktične i estetske izložbe (Gluzinski, Verhaar i Meeter) ili didaktične i *osjećajne* izložbe (Belcher, 1991.). Arpin i Hall, pak, osjećajne izložbe dijele na estetske (afektivne) i evokativne (kontemplativne). U oba slučaja svrha je izložbe pobuđivanje osjećaja u promatrača. Kad je riječ o evokativnoj izložbi, nastoji se stvoriti teatralno ozračje određenog razdoblja, zemlje, umjetničkog stila ili pak prizora.

Na tragu Arpina i Hall, te služeći se nazivljem M. Hall, predlažem podjelu na tri osnovna izložbena stila: estetski, evokativni i didaktički.¹³

1.3. TEHNIKA. Naposljetku, podjela se može temeljiti i na tehnici komunikacije. S obzirom na stupanj međudjelovanja, Hall razlikuje interaktivna i pasivna izlaganja. Miles je razvio precizniju podjelu tehnika izlaganja (*načina korištenja*) utemeljenu na broju fizičkih stanja u kojima izložak može biti te na mehanizmima koji uzrokuju promjenu stanja (Miles i sur., 1982., str. 81). On razlikuje dvije osnovne vrste izložaka: *statične* (one koji ne mijenjaju stanje) i *dinamične* (one koji se mijenjaju kako bi dočarali dva ili više različitih stanja). Posljednja vrsta obuhvaća *automatske dinamične izložke* (one koji se stalno kreću, npr. filmski *loop*), *operativne dinamičke izložke* (one koje pokreću posjetitelji) i *interaktivne dinamičke izložke* (one koji posjetitelji uključuju u neku vrstu razgovora). Daljnja podjela na podvrste interaktivnih tehnika obuhvaća tehnike poduke i simulacije. Razlika je u tome što su rezultati tehnika simulacije nepredvidivi dok su rezultati tehnika poučavanja uvelike unaprijed određeni.¹⁴

Koristeći se Milesovom tipologijom, predlažem podjelu na tri izložbene tehnike: statičnu, dinamičnu i interaktivnu.

2.0. TIPOLOGIJA STRUKTURA. Potrebno je dalje razraditi tri oblika fizičkog identiteta izložbe, prvenstveno kako bismo usustavili zbunjujuću različitost nazivlja i ideja. Usredotočit ćemo se na područje strukture da bismo pokazali na koji se način model iz ovog članka može iskoristiti pri analizi nekih trendova u muzejskoj struci.

2.1. PRETSUSTAVNE I PROTOSUSTAVNE IZLOŽBE. Rani su se muzeji temeljili na zatvorenoj i metaforičnoj slici svijeta koja je podrazumijevala da je u svaki predmet upisano šire, općenitije značenje (Findlen, 1989., str. 67.). Ta zatvorenost, primijenjena na skupljačku strast, rezultirala je tezom da bi muzej trebao biti vizualno kodirani prikaz tajnog znanja. Sam svijet bio je zapletena mreža značenja pa je skupljaču preostajalo samo prodrjeti kroz njezine slojeve zahvaljujući komparativnoj, taksonomijskoj i, konačno, enciklopedijskoj prirodi tog svog pothvata. Filozof prirode, pak, svoju je zbirku uredio u skladu s metaforičnim odnosima predmeta, preslikavajući svemirske modele.

Noviji pristupi okrenuti osobnim razmišljanjima u posljednje su vrijeme rezultirali postavljanjem subjektivnih i obično nepovijesnih izložbi koje dovode u pitanje naglašene racionalne strukture modernističkih muzeja. "Dramaturgiju postmodernizma" ne zanima "povijest ni junaci, već labirint *lokacija* u kojemu će posjetitelj ostati zarobljen ..." (Jean-François Lyotard, citiran u: Gorgus, 2002).

2.2. SUSTAVNE IZLOŽBE. Krajem 18. stoljeća u umjetničke su muzeje uvedene sustavne, uglavnom kronološke izložbe. Slijedeći Winckelmannove ideje, umjetnine su grupirane ciklički, prema razdobljima uspona, zlatnog doba i pada. Od početka 19. st. taksonomijske i kronološke izložbe organizirane su linearno. Takvo oblikovanje naglašava predodređenost i/ili napredovanje. Čini se kao da događaji i civilizacije neumoljivo slijede jedni druge. Posjetitelji koračaju kroz povijest koja kao da nema "putova kojima nikad nismo kročili" (Rabinowitz, 1991., str. 38.) i od njih se očekuje da "slave napredak" [Horne u: Boylan (ur.), 1992., str. 69.]. Predmeti su osamljeni, izdvojeni iz svog društvenog konteksta, ali čvrsto uklopljeni u krutu linearnu strukturu.¹⁵ Njihovo značenje sadržano je u njihovoj apstraktnoj objektivnosti i, kao takvi, svi su predmeti formalno jednaki (Shanks i Tilley, 1987., str. 69.-70.). Nema mjesta dvosmislenosti ni nepredvidljivosti.

Tijekom 19. st. masovno širenje zbirke dovelo je do uvođenja dvodijelnog modela muzeja, tj. do podjele zbirke na zbirke za izlaganje i rezervne zbirke.¹⁶ Takva je podjela podrazumijevala izbor i time pojačavala organizacijsku strukturu prikaza. Muzejska je izložba, slijedeći takav razvojni put, prestala biti niz predmeta grupiranih prema nekim znanstvenim načelima i postala je znanstveni sustav ilustriran dobro odabranim primjercima.¹⁷ Muzeji su također počeli organizirati povremene izložbe.

Uvođenje povremenih izložbi i dvodijelnoga muzejskog modela oslobodilo je muzeje obveze usklađivanja znanstvenih i akademskih potreba s obrazovnim ciljevima (Paar, 1963.; Jahn, 1979.). Znanstvenim i akademskim potrebama udovoljavale su dobro uređene rezervne zbirke, dok je izložba sve više postajala sredstvom komunikacije s neobavještenijim posjetiteljima.

¹³ Sličnu tročlanu podjelu izlaže i Shettel (1973.) govoreći o intrinzično zanimljivim izlošcima (*osjećajnim*), estetski privlačnim izlošcima (*estetskim*) i izlošcima koji kao da imaju poučnu ili obrazovnu ulogu (*poučnim*).

¹⁴ U drugom izdanju (1988.) Miles i sur. jasno razlikuju medij i tehniku. Medij definiraju kao "sredstvo koje prenosi informacije što ih je dizajner želio dostaviti posjetitelju". Tehnika je, pak, "način na koji se koristi medij" (str.78.).

¹⁵ "Zar ne bi moglo postojati mjesto na kojemu bismo se mogli jednostavno zaljubiti u umjetnost, kao što se zaljubljujemo u ženu, a da nas netko neprestano ne podsjeća da je i ona potekla od dlakavog majmuna?" (Parr, 1963, str. 30.)

¹⁶ Prema Bazinu (1967., str. 263.) Goethe je bio prvi zagovornik tog modela (1821.). O dvodijelnom je modelu 1853. raspravljao i Charles Eastlake, direktor National Gallery u Londonu. Ideju dvodijelnog muzeja u SAD je uveo Louis Agassiz 1860., i to u Muzeju komparativne zoologije u Cambridgeu. U Europi ga je prvi primijenio Möbius 1884. u Zoološkom muzeju u Berlinu (Möbius, 1898.).

¹⁷ To je načelo, primjerice, zagarovao Georges Brown Goode (1895).

Ipak, sve do 1950-ih većina muzeja zadržala je znanstvena (taksonomijska, tipološka) organizacijska načela (strukturu), dok je funkcija (svrha) bila prije svega obrazovna. Stil je, pak, uglavnom bio estetski. U umjetničkim muzejima, u kojima su dotad slike bile izvještene na dvostrukoj, trostrukoj ili čak četverostrukoj uzici, pomalo se ustalilo pravilo vješanja na *jednu uzicu* u neutralnom okruženju.¹⁸ Taj je novi izložbeni stil Bazin (1976.) nazivao *bolničkim* ili *kliničkim* stilom.¹⁹

Najnoviji pokušaj pomirenja obrazovne svrhe i sustavne strukture jest razvoj trodijelnoga muzejskog modela, tj. podjela zbirke na izložbene zbirke, zbirke u čuvaonica-ma i tzv. *studijske zbirke* (Pes, 2002.).

2.3. NARATIVNE IZLOŽBE. Kad je riječ o obrazovnoj ulozi muzeja, u oblikovanje izložbe uvedena je nova strategija *idejnog pristupa*. Idejno izlaganje ne naglašava predmet već koncept, te se stoga naziva i *konceptualnom izložbom* (Peart, 1984.), *konceptualnim izlaganjem* (Rabinowitz, 1991.) ili *izložbom usmjerenom ideji* (Verhaar i Meeter, 1988.). Iako se nazivi *idejna* i *konceptualna* izložba često upotrebljavaju, njihovo je točno značenje nejasno, uglavnom zbog različitih značenja samog naziva. Možemo se, primjerice, zapitati odnosi li se naziv na idejni identitet predmeta ili izložbene cjeline. Osim toga, čak su i sustavne izložbe izraz nekih ideja. Naziv *tematski* činio se pogodnijim jer se odnosi na koncept izložbe, a ne na ideje skrivene iza predmeta.

Idejni se pristup razvijao u dva različita smjera, utjelovljena u pripovjednom i nekoliko desetaka godina starijem ekološkom načinu izlaganja. Tijekom 20. st. oba su se načina izlaganja usavršila zahvaljujući sve profinjenijem *obrazovnom oblikovanju* (kakav je postojao u pripovjednim izlaganjima) i *iskustvenom oblikovanju* (u ekološkim izlaganjima). Obrazovno oblikovanje nastoji istaknuti poučni pristup stilu izlaganja, dok je iskustveno oblikovanje usredotočeno na evokativni pristup.

Načelo oblikovanja narativnih izložbi obično je priča. Želja za otklonom od sustavne organizacije izložbi pridonijela je uvođenju knjiških modela. George Brown Goode među prvima je razvio takav pristup (v., primjerice, Brown Goode, 1891.). U novije vrijeme Jürgen Rohmeder (1977.) i Roger Miles (1982.) također su objavili važne udžbenike o toj temi. *Savršenstvo* narativne izložbe s vremenom je uzrokovalo ozbiljno izvedbeno preopterećenje na štetu sadržaja. Preusmjeravanje pozornosti s primarnoga muzejskog materijala na sekundarni popratio je i prijelaz s objašnjavanja kako nešto shvatiti k upućivanju kako se time služiti.

Neki su se autori ipak odlučili osvrnuti na navodne opasnosti svođenja originalnih predmeta na dijelove nekog većeg kazališta značenja, posebno u umjetničkim muzejima, gdje su pripovjedne strategije kontroverzne. Pripovjedni se pristup može opravdati u

slučajevima kad određeni motiv vodi do slikarske tradicije, ali kad se o suvremenim temama raspravlja na temelju povijesnih slika, umjetninama se služimo redukcionistički i anakronistički.

2.4. EKOLOŠKE IZLOŽBE. Pravocrtni je slijed priče doživio nebrojene kritike. Teoretičar komunikacije Marshall McLuhan zagovarao je nelinejsku komunikaciju u muzejima već 1967.: "Ako želite sudjelovanje, morate izostaviti priču. To je bilo veliko otkriće Edgara Allana Poea. U svom je pjesništvu i pričama otkrio da izostanak povezanosti rezultira intenzivnijim sudjelovanjem i čitatelj postaje suproducent, sustvaratelj." McLuhan je predložio da se, slično tome, postave izložbe bez priče i bez oznaka kako bi se posjetitelja potaknulo na visoku razinu sudjelovanja. Umjesto linijskog slijeda priče, McLuhan naglašava istodobnost u kombinaciji s višeosjetilnim podražajima. U tom su smislu ekološke izložbe odgovor na pripovjedne.

Ekološke izložbe odlikuju se visokim stupnjem konkretnosti i niskim stupnjem apstrakcije. Takve se izložbe nazivaju i *scenama uranjanja* (Chadbourne, 1991., str. 42.) ili *izlaganjima prvobitnog iskustva* (Peart, 1984.) i funkcioniraju kao vremenski strojevi koji posjetitelja odvođe u drugi svijet. Dok je narativna izložba zapravo predavanje, ekološka je izložba neka vrsta narodne priče, slična dokumentarnoj drami (*dokudrami*). Prirodoslovni muzeji naturalistički simuliraju sve vrste staništa (pomoću diorama ili čak *diorama šetališta*). Znanstveni muzeji stvaraju izložbe koji simuliraju iskustvo putovanja u svemir, prolazak kroz ljudsko srce i slična iskustva. Jedna od novijih tehnika, uvedena 1980-ih, jest *virtualna stvarnost*. Ta tehnika uranja sva osjetila u virtualne, ali dinamične i primljive krajolike. Pod uranjanjem razumijevamo da je jedno ili više posjetiteljevih osjetila (uglavnom oči i uši) izdvojeno iz svog okruženja, obično pomoću displeja u obliku naočala, te da prima samo informacije iz računala.

Izložke u obliku povijesnih kuća, soba iz određenih razdoblja itd. možemo smatrati predmetima *sensu lato*, pa su ekološke izložbe podložne istom fenomenu otuđenja kao i pojedinačni predmeti. One postaju statični, odvojeni trenutak. Takva odvojena trenutačnost i gubljenje veza sa sadašnjošću stvara tajnovitost.

Transparentnost ekološke izložbe zapravo je privid. Zamrznuta trenutačnost daje naslutiti da je značenje privremeno, sadržano u izdvojenom času, te da su vidljive činjenice nositelji istine. Izvjesnost postojanja, činjeničnost i stvarnost predmeta potvrđuju tu tezu. Ipak, ekološka izložba nije preslik, već *simulacrum*, tj. vjerna kopija originala koji nikad nije postojao (Shanks i Tilley, 1987., str. 79.). Prošlost je pretvorena u svoju vlastitu sliku, svoj aksiološki, a ne ontološki odraz.

3.0. RAZLIČITE POLITIKE. Nisu sve "zemlje snova" jednake. Umjetničke, znanstvene i povijesne izložbe imaju različita formalna obilježja vezana za različite odnose prema pojedinačnim predmetima. Svaku vrstu muzeja

¹⁸ To je pravilo već zagovarao John Ruskin.

¹⁹ Benoist (1971., str. 29.) Nizozemskoj pripisuje zasluge za taj trend *integralnoga protestantskog puritanstva*.

obilježavaju njoj svojstvene izmjene strukture, stila i tehnike. I dok je, primjerice, za povjesničare umjetnosti svaki predmet jedinstven i zahtijeva stalno ponovno pregledavanje novim očima, zoozlozi se bave materijalom koji je za njih bitan generički, a ne kao pojedinačni predmet. Prema Cannon-Brookesu, tradicionalni *odnos odručenosti* muzeja i njegovih posjetitelja odražava pastirsku ulogu svećenika. Nove muzejske politike prednost daju odgojiteljskoj ulozi nastavnika ili pak trgovačkoj ulozi prodavača (Cannon-Brookes, 1990.). Umjetničke su se zbirke dosad pokazale najotpornijima, dok sve više prirodoslovnih uzoraka i tehnoloških predmeta biva uskladišteno i zamijenjeno novoizrađenim poučnim izlošcima koje odlikuje najmanji mogući broj originalnih uzoraka i što više interaktivnih audiovizualnih elemenata (obrazovno oblikovanje). Znanstveni centri primjeri su krajnjih dosega takvog razvoja događaja.

Nova muzejska politika, tj. nova muzeologija, rođena nakon 1970-ih, odražava se u djelu Françoisa Dagogneta (1984. i 1985.). On opisuje ciljeve novih pristupa vezane za sva tri oblika strukturalnog identiteta izložbe:

1. na strukturalnoj razini treba "kontekstualizirati predmete" (*obrnuti muzej*),
2. na stilskoj razini "problematizirati promatranja" (*problemški muzej*),
3. na tehničkoj razini "iskoristiti informacije" (*interaktivni muzej*).

3.1. KONKRETNI NASUPROT APSTRAKTNIM IZLOŠCIMA.

Narativne izložbe donijele su bitan pomak perspektive vezane za ulogu predmeta. Nastanak te vrste izložbe vezan je za prelazak s *vizualiziranja zbirke predmeta* na razgovor o društvenim i znanstvenim temama. Nova je strategija potaknula Rivièrea na razlikovanje *muzeja-predmeta* (drugdje: *muzeja-zbirke*) i *muzeja-razgovora* (ili *muzeja-programa*) (Desvallées, 1989., str. 350.). Ta promjena perspektive podrazumijevala je i kritičku analizu stupnja do kojega je predmet sposoban prenositi poruke. Predmet ima "ograničenu vrijednost iskaza" i taj se "informacijski deficit" mora nadoknaditi dodatnim metodama (tj. sekundarnim muzejskim materijalom) (Schleussner, 1984., str. 47.). U svom krajnjem obliku idejni pristup može rezultirati prikazom udžbeničkog tipa, utemeljenom uglavnom na sekundarnome muzejskom materijalu.

U tom smislu Peart (1984., str. 222.) razlikuje *konkretnu izložku* (trodimenzionalne i s predmetima) te *apstraktnu izložku* (dvodimenzionalne, bez predmeta).²⁰ Podređenu ulogu primarnoga muzejskog materijala u konceptualnim izložbama utjelovljuje Tkacova tipologija *authenticuma*. On, naime, primarni muzejski materijal dalje dijeli na *ilustrativni authenticum*, *dokumentarni authenticum* i *dopunski authenticum*, naglašavajući tako činjenicu da uporaba muzejskih predmeta više nije jednoznačna (Tkac, 1986.). Kao što Swiecimski upozorava, takav je razvoj događaja uzrokovao prijelaz s tematskih disciplina na muzeologiju jer oblikovanje

izložbe nije više izravno proizlazilo iz organizacijskih načela tematske discipline.²¹

Mnogi autori različitih tradicija kritizirali su sklonost apstraktnim izložbama u kojima autentični predmeti imaju podređenu, ilustrativnu ulogu (Schüler, 1983.). Jedan od njihovih argumenata bio je da takve izložbe nisu "svojstvene muzejima" te da bi se lako mogle zamijeniti jeftinijim medijima poput knjiga ili televizije. Apstraktne su, pak, izložbe posebno pogodne za obradu širokog spektra tema koje se ne mogu vizualno predočiti izložbama usmjerenim na predmete.²²

3.2. NOVA MUZEOLOGIJA. Da bi se usavršile narativne i ekološke vrste izlaganja, uvedena je moderna tehnologija. Interaktivni dinamični izlošci postali su neizostavna tehnika didaktičkih izložbi, a u svijet evokativnih izložbi uvedena je audioanimacija. Međutim, usavršavanje tih dvaju pristupa potpuno je preusmjerilo razvoj oblikovanja izložbi. Taj se novi razvoj događaja katkad naziva *novom muzeologijom*. Obilježje te vrste jest uvođenje političkih sadržaja u izložbe. Javnost dobiva uvid u to kako se prošlost može manipulirati i kako se ona može pogrešno tumačiti za potrebe trenutačnih ciljeva. "Tehnika rekonstrukcije izvrsno je sredstvo za promicanje nostalgije, ali nije osnova pomoću koje bismo mogli razumjeti prošlost" (Ruddel, 1991.). Horne na vrlo sličan način govori o mogućoj osloboditeljskoj ulozi koju bi muzeji u budućnosti mogli preuzeti ostvarenjem raznolikosti pluralističkih pristupa znanju [Horne u: Boylan (ur.), 1992.].

Izložba je obično "bestjelesni glas, nikome odgovoran, koji zastupa stajališta neprispodobiva nekom konkretnom pojedincu" (Davis i Gibb, 1988., str. 43.). Želimo li izbjeći taj privid, na samom početku potrebno je istaknuti ime osobe/osoba odgovornih za izložbu te izjavu o načinu odabira teme [vidjeti također: Horne u: Boylan (ur.), 1992., str. 73.; Leone, 1983.].

Oblikovanje izložbe trebalo bi naglašavati autorstvo te promjenjivost perspektiva predmetne prošlosti. Prema tom pristupu, dvosmislenost i nesigurnost imaju bitnu ulogu u muzejskim izložbama. "Dvosmislenost, zapravo, može postati jedna od malobrojnih mogućnosti stvaranja otvorenijih institucija jer ako u svom radu prihvatite dvosmislenost i nedefiniranost, možete lakše ignorirati granice između različitih načina mišljenja" (Sims).²³ Te su riječi najbolji odraz vala novih otvorenih pitanja koja se postavljaju muzejima. Naime, od muzeja se očekuje da objasne svoje metode. "Jedna od zadaća muzejskih stručnjaka jest otkrivanje i bilježenje svih informacija sadržanih u muzejskim predmetima i prenošenih pomoću njih. Istovremeno, posjetitelj se, u skladu sa svojim senzibilitetom, mora potruditi prihvatiti te informacije i ostati otvorenim te u sebi razviti neku vrstu osjetljivosti na poruke koje mu se u tom trenutku čine bitnima i korisnima." (Maroević, 1983., str. 240.).

Pomorski muzej u Rotterdamu u svojim je dokumentima o muzejskoj politici prihvatio isti pristup: "Muzej se mora potruditi da njegovo tumačenje bude transpa-

²⁰ Rivièr se koristi nazivima *konkretna slika* i *apstraktna slika* u malo drukčijem značenju (Desvallées, 1989., str. 283.-284.). Konkretni su izlošci modeli i odljevi (*trodimenzionalne slike*) te fotografije i mape (*dvodimenzionalne slike*). Apstraktni su izlošci grafovi i dijagrami.

²¹ J. Swiecimski, *The theory of the museum exhibition*, (neobjavljeni rukopis).

²² Jaka usredotočenost na predmete u prirodoslovnim muzejima navodi se kao jedan od osnovnih nedostataka koji otežavaju uvođenje problemskih tema poput onečišćenja i bioinženjeringa. Vidjeti: Vijeće za zaštitu prirode, *Natuurbeschermingsraad, Natuur-en milieueducatie in musea* (Utrecht, 1990.). Također vidjeti Martina Schärera i njegov prikaz izložbe vezane za problem gladi u Alimentariumu, Vevey (Schärer, 1988.). Kako konvencionalno prikazati nedostatak hrane?

²³ U raspravi o "Kontekstu i predanosti", objavljenj u *Museum News* br. 69, 1990. (5).

rentno, a subjektivnost takvog tumačenja neupitna. Posjetitelju se mora dati mogućnost da svoje zaključke, koji mogu biti u suprotnosti s ponudjenim muzejskim tumačenjima, suprotstavi muzejskim gledištima. (...) Da bi bio sposoban slijediti takvu raspravu, posjetitelj mora biti *oboružan* određenom količinom osnovnih znanja jer samo tada može procijeniti pouzdanost struktura mišljenja i zaključaka koji su u osnovi svake izložbe." Sukladno tome, Nevling (1983.) predlaže osnivanje "orientacijskih centara" u muzejima, izrađenih prema modelu posjetiteljskih centara u parkovima prirode. Osnovna je pretpostavka te ideje da prije uvođenja kritičkog mišljenja u povijesne muzeje posjetitelji moraju steći osnovni uvid u povijesničarsku struku. Također bi trebali razumjeti i "muzeološki zanat". Prikazivanje procesa povijesnog istraživanja te muzeološki odabir izložaka koji bi naglašavao logiku, a ne predmete i otkrića, daju ljudima mogućnost da sami vide od čega su sastavljene prošlosti te kako je sadašnjost oblikovala njihovu prošlost i na taj način, zapravo, stvorila njihov identitet.²⁴

3.3. ESTETIKA OTKUPLJENJA. Paradoksalna je činjenica da se i od estetike očekuje inovativni zamah: "Katkad zaboravljamo da je to što stvaramo umjetnost ... sinteza cijelog izložaka složena je kreativna umjetnost - djelo konceptualne umjetnosti" (Rabinowitz, 1991.). Ta ideja označava rađanje novog pristupa oblikovanju izložbe, koji Shanks i Tilley nazivaju *estetikom otkupljenja*: "Moramo zadržati heterogenost i različitost, razlomljenu i isprekidanu stvarnost prošlosti kako bismo prevladali ideološke učinke materijaliziranoga predmetnog svijeta, prošlosti i sadašnjosti" (Shanks i Tilley, 1987., str. 97.). Predmeti su, dakle, izdvojeni iz krutoga kronološkog pripovijedanja te izvučeni iz svoga originalnog konteksta i pridruženi suvremenim predmetima koji su na sličan način izvađeni iz konteksta (Korff, 1984.; Shanks i Tilley, 1987., str. 98.). U svom vizionarskom eseju o budućnosti muzeja Eckhard Siepmann muzeje naziva "prostornim ustrojem utemeljenim na asocijativnim poljima stvorenim pomoću predmeta, sferama međudjelovanja, montaži i otuđenju".²⁵ Pretjerivanje, ironija, humor i apsurdnost uvedene su kako bi se očito značenje predmeta lišilo moći.²⁶

Nova muzeologija izvire iz postmodernističkog načina mišljenja, a donosi i novi izložbeni jezik. "Jesu li muzeji još uvijek potrebni?" pitao se Charles Watkins u časopisu *Curator* (Watkins, 1994.). Njegov odgovor glasi: da, ali samo kada djeluju kao "pravi muzeji", tj. kada vraćaju predmetima središnju ulogu. Watkins zagovara "poučavanje predmetima" koje ne bi trebalo slijediti tradicionalni razvojni put opisan u prethodnim poglavljima. Muzeji bi trebali napustiti "galaksiju Gutenberg" (Siepmann) i njezinu pravocrtност te objektivističke metodologije. Trebali bi na ugodan i uzbudljiv način izazvati i motivirati posjetitelje te tako postati jedinstveni doprinos oblikovanju društvene svijesti i poticati pojedince i zajednice unutar društva na

povezivanje sadašnjosti i prošlosti u perspektivu budućnosti, na poistovjećivanje s neizbježnim strukturalnim promjenama te na nove promjene, primjerene njihovu vlastitom društveno-kulturalnom kontekstu.

LITERATURA

1. Arpin, R. (1992.): *Musée de la Civilization. Concept and practice*, Quebec
2. Bann, S. (1984.): *The clothing of Clio*, Cambridge
3. Bann, S. (1988.): *Das ironische Museum*, u: J. Rüsen, W. Ernst i H.T. Grütter (ur.): *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*, Pfaffenweiler
4. Bazin, G. (1967.): *The museum age*, New York
5. Belcher, M. (1991.): *Exhibitions in museums*, Leicester
6. Benoist, L. (1971.): *Musées et muséologie. Que sais-je?*, br. 904, 2. izdanje, Pariz
7. Boylan, P. (ur.) (1992.): *Museums 2000*, London
8. Brown Goode, G. (1895.): *The principles of museum administration: Annual Report of the Museums Association*, York
9. Burcaw, G. E. (1975.): *Introduction to museum work*, Nashville
10. Cameron, D. (1968.): *Viewpoint: the museum as a communication system and implications for museum education*, u: *Curator*, br. 11 (1), str. 33-40.
11. Cameron, D. (1971.): *Problems in the language of museum interpretation*, u: *The museum in the service of man: today and tomorrow. The papers of the Ninth General Conference of ICOM*, Pariz, str. 89-99.
12. Chadbourne, C. (1991.): *A tool for storytelling* u: *Museum News*, br. 70 (2), str. 39-42.
13. Cannon-Brookes, P. (1990.): *Orthodoxy and interface between the museum object and its user*, u: *Museum Management and Curatorship*, br. 9 (3), str. 235-239.
14. Dagognet, F. (1984.): *La musée sans bin*, Seijssel
15. Dagognet, F. (1985.): *Quel musée demain?*, Pariz
16. Davis, K. L. i J. G. Gibb (1988.): *Unpuzzling the past: critical thinking in history museums*, u: *Museum Studies Journal*, br. 3 (2), str. 41-45.
17. Desvallées, A. (1989.): *Le défi muséologique*, u: *La muséologie selon George Henri Rivière. Course de muséologie. Textes et témoignages*, Bordas, str. 345-367.
18. Duncan, C. i A. Wallach (1978.): *The Museum of Modern Art as late capitalist ritual: an iconographic analysis*, u: *Marxist Perspective*, br. 1 (4), str. 28-51.
19. Eisner, E. W. i S. M. Dobbs (1988.): *Silent pedagogy: how museums help visitor experience exhibitions*, u: *Art Education*, srpanj 1988., str. 6-15.
20. Falk, J. H. i L. D. Dierking (1992.): *The Museum Experience*, Washington
21. Findlen, P. (1989.): *The museum: its classical etymology and renaissance genealogy*, u: *Journal of the History of Collections*, br. 1 (1), str. 59-78.
22. Gluzinski, W. (1981.): *Möglichkeiten und Grenzen der musealen visuellen Information*, u: *Muzeologické sesity*, (8), str. 27-45.
23. Gorgus, N. (2002.): *Scenographische Ausstellungen in Frankreich*, u: *Museumskunde*, br. 67 (2), str. 135-142.
24. Hall, M. (1987.): *On display*, London
25. Jahn, I. (1979.): *Die Museologie als Lehr- und Forschungsdisziplin mit spezieller Berücksichtigung ihrer Funktion in naturhistorischen Museen*, u: *Neue Museumskunde*, br. 22 (3), str. 152-169; br. 22 (4), str. 236-249; br. 23 (1), str. 41-50; br. 23 (2), str. 76-84; br. 23 (4), str. 270-279.

"Muzeji bi trebali napustiti "galaksiju Gutenberg" (Siepmann) i njezinu pravocrtnost te objektivističke metodologije. Trebali bi na ugodan i uzbudljiv način izazvati i motivirati posjetitelje te tako postati jedinstveni doprinos oblikovanju društvene svijesti i poticati pojedince i zajednice unutar društva na povezivanje sadašnjosti i prošlosti u perspektivu budućnosti..."

24 Leone, 1983. Također vidjeti: Reque, 1987. Reque opisuje projekt *Čitanje muzejskih izložaka* (Terenski prirodoslovni muzej) u kojemu se primjenjuje ideja kritičke analize izložbi.

25 E. Siepmann, *Räume gegen die Beschleunigung. Zu einer Poetik des Museums*, <http://www.icf.de/wba/poetiki.html> U drugim djelima Siepmann tu "poetiku muzeja" opisuje kao "izvedbeni obrat" (Siepmann, 2001.).

26 Bann (1988.) govori o *ironičnim muzejima* u kojima se kolebamo između različitih vrsta nužnih domišljatih projekcija. Taj je pristup također opisan kao "dekonstruktivizam" kojemu je cilj oslobađanje "emotivnog sadržaja" predmeta.

26. Korff, G. (1984.): *Objekt und Information im Widerstreit*, u: *Museumskunde*, br. 49 (2), str. 83-93.
27. Leone, M. (1983.): *Method as message*, u: *Museum News*, br. 62 (1), str. 34-41.
28. Maroević, I. (1983.): *Muzejski predmet - izvor i nosilac informacija*, *Informatologia Yugoslavica* br. 15 (3-4), str. 237-248.
29. Miles, R. S. i sur. (1982.): *The design of educational exhibits*, London
30. Möbius, K. (1898.): *Über den Umfang und die Einrichtung des zoologischen Museums zu Berlin*, u: *Sitzungsberichte des königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 29, 1898, str. 363-374.
31. Nevling, L. I. (1983.): *No longer the hidden agenda. Research goes public*, u: *Museum News*, br. 62 (1), str. 42-45.
32. Parr, A. E. (1963.): *Habitat group and period room*, u: *Curator*, br. 6 (4), str. 325-336.
33. Peart, B. (1984.): *Impact of exhibit type on knowledge gain, attitudes, and behavior*, u: *Curator*, br. 27 (3), str. 220-237.
34. Pes, J. (2002.): *Reserve judgement*, u: *Museum Practice*, (19), str. 50-52.
35. Prince, D. (1985.): *The museum as dreamland*, u: *Međunarodni*, u: *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, br. 4, str. 243-250.
36. Rabinowitz, R. (1991.): *Exhibit as canvas*, u: *Museum News*, br. 70 (2), str. 34-38.
37. Rohmeder, J. (1977.): *Methoden und Medien der Museumsarbeit*, Köln
38. Roth, M. (2001.): *Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000*, u: *Museumskunde*, br. 66 (1), str. 25-32.
39. *Scenographie – Zur Zukunft der gestalteten Ausstellung*, u: *Museumskunde*, br. 66, 2001. (1)
40. Schärer, M. (1991.): *700 Jahre auf dem Tisch*, Vevey
41. Schleussner, B. (1984.): *Geschichtsunterricht und die historische Lernaussstellung*, u: *Museumskunde*, br. 49 (1), str. 46-52.
42. Schüler, u: F.W. (1983.): *Storylines and exhibits, authenticity in exhibit*, u: *Muse*, br. 1 (2), str. 34-37.
43. Schwartz, U. i P. Teufel (2001.): *Handbuch Museografie und Ausstellungsgestaltung*, Ludwigsburg
44. Shanks, M. i C. Tilley (1987.): *Re-constructing archaeology*, Cambridge
45. Siepmann, E. (2001.): *Ein Raumverhältnis, das sich durch Bewegung herstellt. Die performative Wende erreicht das Museum*, u: *MuseumJournal*, br. 15 (3), str. 7-10.
46. Swiecinski, J. (1979.): *The museum exhibition as an object of cognition or creative activity*, u: *Museologia*, (13), str. 11-27.
47. Swiecinski, J. (1987.): *Museum exhibitions as an object of theoretical investigation*, u: *Museum News*, (10), str. 211-217.
48. Tkac, V. (1987.): *Malý vykladový slovník muzejních prezentacních prostředků*, u: *Metodický zpravodaj...* *Museologie*, (10), str. 17-58.
49. Verhaar, J. i H. Meeter (1988.): *Project model exhibition*, Leiden
50. Watkins, C. (1994): *Are museums still necessary?*, u: *Curator*, br. 37 (1), str. 25-35.

Preuzeto iz: Mensch, Peter van. *The characteristics of exhibitions* // MUSEUM AKTUELL, svibanj / lipanj 2003.

Prijevod s engleskog jezika: Ana Babić

IVO MAROEVIĆ □ Filozofski fakultet, Odsjek za informacijske znanosti, Katedra za muzeologiju, Zagreb

UVOD. Ovo je izlaganje zamišljeno kao teoretski muzeološki diskurs fenomena muzejske izložbe. Stoga na početku valja odrediti nekoliko temeljnih pojmova koji će pridonijeti boljem razumijevanju daljnjeg izlaganja. Ti su pojmovi važni za preciznije određivanje iznesenih teza.

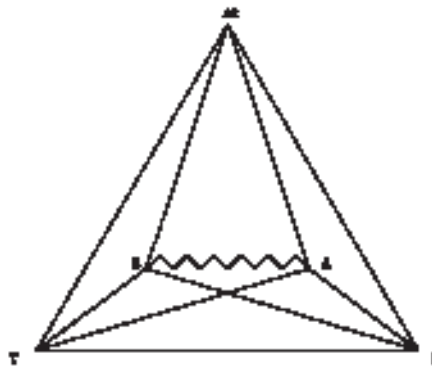
Muzeologija je dio informacijskih znanosti koji se bavi izučavanjem identifikacije, zaštite i komuniciranja muzealnosti materijalnih svjedočanstava kulture i prirode (ponajprije muzejskih predmeta/muzealija) radi zaštite ljudske baštine i interpretacije te prijenosa njezinih poruka, kao i oblicima organiziranoga i institucionaliziranoga ljudskog djelovanja (uglavnom muzejima) za postizanje navedenih ciljeva (Maroević, 1993:92-3).

Muzealnost je obilježje predmeta baštine da u jednoj realnosti budu dokumentom neke druge stvarnosti, da u sadašnjosti svjedoče o prošlosti, da u muzeju odražavaju stvarni svijet, da u prostoru budu nositelji poruke nekoga prijašnjeg prostornog odnosa. Muzealnost je imanentna predmetima. Njezine su osobitosti izvorne kad ih predmeti stječu nastankom, a pridodane ako ih akumuliraju životom i vezivanjem uz određeni prostor, ljude/društvo i događaje/vrijeme.

Muzej je muzeološka institucija koja identificira, skuplja, čuva i komunicira predmete materijalne kulturne i prirodne baštine te dokumentira materijalne i nematerijalne vrijednosti baštine.

Izložba je najčešći oblik muzejskog komuniciranja. To je svojevrsno zbivanje, stvaralački čin u kojemu se prikazuju i tumače pojedini fenomeni i znanje o njima u specifičnom odnosu prošlosti i sadašnjosti, muzealnoga i realnog svijeta. Istodobno se na izložbi mogu stvarati nove spoznaje koje nastaju u sveudilj novim odnosima predmeta materijalnog svijeta međusobno i njihova aktualiziranja u promjenjivom toku sadašnjeg vremena ili vremena održavanja izložbe.

KOMUNIKACIJA I MUZEJSKA KOMUNIKACIJA. Podimo od termina *komunicirati*, što znači priopćiti ili učiniti općim, osigurati da se postane dionikom nečega (Maroević, 1988). Komunikacija je proces prenošenja poruka koji se ostvaruje u komunikacijskom vremenu. To je vrijeme gotovo uvijek vezano uz, kronološki



gledano, sadašnje vrijeme. U tom se procesu s jedne strane nalazi pošiljatelj, a s druge primatelj poruke. Božo Težak svojedobno je svojim modelom E-T-Ak-S-A kompleksa (sl.1.) jasno identificirao njihove odnose, s time da je u proces stvaranja i komuniciranja porukama unio i posredne međuelemente *akumulacije (Ak)*, *selekcije (S)* i *transmisije (T)* (Težak, 1969) koji pomažu da se iz brojnih podataka (uzmemo li ih kao temeljne jedinice znanja) formuliра poruka.

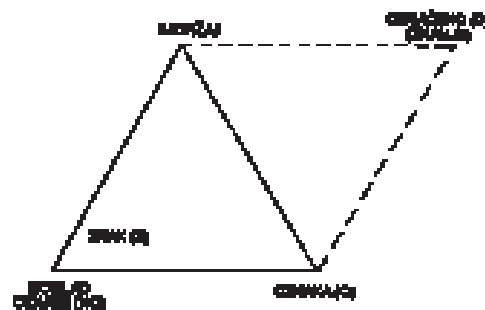
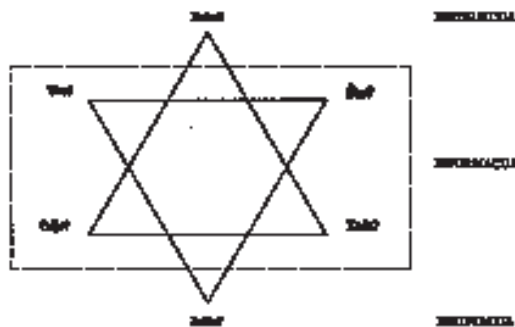
Valja reći da se u komunikacijskom odnosu čovjeka prema stvarima i pojavama koje ga okružuju neprekidno i vrlo često simultano uspostavljaju komunikacijski procesi niže razine, u kojima nastaju temeljni podaci i kasnije obavijesti kao složeniji kumulirani rezultat tih procesa. U tim se procesima čovjekov interes fokusira na predmet, s time da čovjek kao primatelj poruke mora imati određene osobine poput otvorenosti, znanja, sposobnosti očitavanja govora predmeta, imaginacije i mogućnosti zauzimanja stajališta da bi mogao dobiti "odgovor predmeta" na postavljeno pitanje i oblikovati podatak ili obavijest kao skup podataka. U tom je kontekstu poruka konkretizacija i aktualizacija sadržaja navedenog procesa. Napokon, model oblika ljudskog komuniciranja (Težak, u: Tuđman, 1983:192) upućuje na važnost *obavijesti* kao središnjeg elementa poruke s identifikacijskim pitanjima *tko, što, gdje, kada*. S jedne strane obavijest prati *instrukcija*, s temeljnim pitanjem *kako*, a s druge strane *motivacija*, koju označava pitanje *zašto* (sl.2.) bez čega nema valjane komunikacije.

sl.1 Težakov model E-T-Ak-S-A kompleksa apliciran na muzeologiju (1969.)

E = emisija (muzej)
muzeologija: oblikovanje informacija i poruka, interpretacija značenja
T = transmisija
muzeologija: oblikovanje informacija i poruka, izložbe, publikacije
Ak=akumulacija
muzeologija: stvaranje zbirki i dokumentacije, proučavanje, čuvanje
S=selekcija
muzeologija: identificiranje muzealnosti, izdvajanje iz realnosti
A=apsorpcija (publika)
muzeologija: preuzimanje informacija i poruka, podataka i značenja

sl.2. Oblici ljudskog komuniciranja
(Tudman, 1983:192 prema Težak, 1969.)

sl.3. Modifikacija semiotičkog modela
znaka (prema: Ch. Morrisu, iz: M. Tudman,
1983:33)



“Muzejska komunikacija omogućuje da muzejski fondovi kulturne i prirodne baštine postaju sudionici u stvarnom životu ljudi i njihovih zajednica te samim tim ugrađuju baštinu u život ljudi kao jednu od odrednica nove kvalitete življenja. Ona se ponajprije bavi komuniciranjem porukama utemeljenim na vrijednostima materijalne baštine iako nije zanemariv udio nematerijalne baštine u muzejskoj komunikaciji. Komuniciranje porukama baštine u muzejima se ostvaruje na više razina i u više smjerova. Temeljni je oblik izlaganje predmeta, uz interpretiranje i usmjeravanje posjetitelja da preuzmu odaslanu složenu poruku. Usto, muzejska se komunikacija može ostvarivati i posredovanjem medija, poput svih vrsta publikacija, videomaterijala ili audiomaterijala, predavanja ili organiziranih zbivanja u muzeju. No taj oblik komuniciranja nije vezan isključivo uz muzejski prostor, neposredni kontakt s muzejskim zbirnim fondom ili pak uz određeno vrijeme kao muzejska izložba. Fenomen *virtualnog muzeja*, koji se je pojavio kao rezultat snažnog razvoja računalne tehnologije i mrežnog povezivanja podataka, otvorio je nove oblike muzejske komunikacije koji su vrlo blizu muzejske izložbe, ali unatoč nizu kvalitetnih obilježja ne mogu nadoknaditi iskustva i rezultate komuniciranja sa stvarnim predmetom.

Muzejska komunikacija omogućuje da muzejski fondovi kulturne i prirodne baštine postaju sudionici u stvarnom životu ljudi i njihovih zajednica te samim tim ugrađuju baštinu u život ljudi kao jednu od odrednica nove kvalitete življenja. Ona se ponajprije bavi komuniciranjem porukama utemeljenim na vrijednostima materijalne baštine iako nije zanemariv udio nematerijalne baštine u muzejskoj komunikaciji. Komuniciranje porukama baštine u muzejima se ostvaruje na više razina i u više smjerova. Temeljni je oblik izlaganje predmeta, uz interpretiranje i usmjeravanje posjetitelja da preuzmu odaslanu složenu poruku. Usto, muzejska se komunikacija može ostvarivati i posredovanjem medija, poput svih vrsta publikacija, videomaterijala ili audiomaterijala, predavanja ili organiziranih zbivanja u muzeju. No taj oblik komuniciranja nije vezan isključivo uz muzejski prostor, neposredni kontakt s muzejskim zbirnim fondom ili pak uz određeno vrijeme kao muzejska izložba. Fenomen *virtualnog muzeja*, koji se je pojavio kao rezultat snažnog razvoja računalne tehnologije i mrežnog povezivanja podataka, otvorio je nove oblike muzejske komunikacije koji su vrlo blizu muzejske izložbe, ali unatoč nizu kvalitetnih obilježja ne mogu nadoknaditi iskustva i rezultate komuniciranja sa stvarnim predmetom.

IZLOŽBA KAO OBLIK MUZEJSKE KOMUNIKACIJE.

Muzejska komunikacija izložbom posebna je jer se najčešće neposredno koristi muzejskim predmetima, dok se njihovim medijskim inačicama poput teksta, slike ili virtualne simulacije služi tek kao pomagalicama. Muzejska je izložba posebni komunikacijski predložak, a služi kao mehanizam za generiranje i selekciju obavijesti. Sukladno tome, muzejski je predmet na muzejskoj izložbi glavni nositelj poruke. On je kao kulturno dobro ujedno i komunikacijski objekt. Njegova obilježja, koja smo nazvali muzealnošću, svjedoče o njegovim identitetima koji obuhvaćaju raspon od trenutka nastanka ideje o predmetu (*idejni identitet*) do njegova stanja i izgleda u trenutku kad se s njime susrećemo u muzeju (*zbirski identitet*). Identiteti muzejskog predmeta (van Mensch, 1989:90) omogućuju široku skalu izbora moguće interpretacije predmetnog svijeta u muzejskoj

komunikaciji. Oni otvaraju mogućnost svjesnoga i istraživačkog očitavanja vrijednosti predmeta u bilo kojem trenutku njegova života i namjene (*funkcionalni i povijesni identitet*) ili pak stanja i izgleda njegova materijala i oblika (*strukturni identitet*), a ne samo onoga koji idealno svjedoči o trenutku njegova nastanka, što se često događa kad je riječ o umjetničkim djelima u muzeju.

Pokušamo li se analitički usmjeriti prema muzejskom predmetu, ustanovit ćemo da oni pojedinačno, kao dijelovi zbirke, a zbirke kao sastavnice muzejskoga zbirnog fonda, konstituiraju muzejsku stvarnost u kojoj se vrijednosti strukturiraju na drugačiji način nego u realnom svijetu. Muzeološki kontekst (van Mensch, 1992:135) omogućuje predmetima novi život u kojemu je komunikacija vrijednostima koje smo u njima prepoznali njihova temeljna zadaća i u kojima su zaštićeni od štetne uporabe i socijalne degradacije. U muzejskoj se stvarnosti povezuju primarne vrijednosti predmeta iz vremena njegova nastanka i one sekundarne, koje svjedoče o njegovu trajanju i uporabi, usponima i padovima, degradaciji i eventualnoj ponovnoj obnovi.

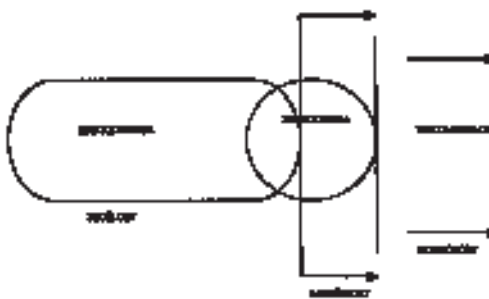
U muzeološkoj se teoriji već dulje vrijeme uspostavlja relacije između muzejskog predmeta i znaka kojim se bavi semiologija kao posebna znanstvena disciplina. Ne ulazeći sada u finese mogućih i uspostavljenih odnosa, spomenimo tek da temeljne odrednice znaka - *nositelj oznake, oznaka i označeno*, kad ih prenesemo na muzejski predmet, odgovaraju odrednicama kao što su *materijal, oblik i značenje* (sl.3.). Pojednostavnjeno gledano, *materijal* bi određivao vremensku komponentu predmeta, *oblik* prostornu, a *značenje* se očitava kao društvena komponenta. Drugim riječima, trajnost materijala predmeta svjedoči o vremenu, njegova struktura i oblik žive i djeluju u prostoru, dok njegovo značenje ima svojevrsnu ulogu u društvu. U ovom trenutku nemamo mogućnosti baviti se područjem dokumentacije koja u drugome mediju stvara virtualni svijet života predmeta i time produljuje njegovu vremensku komponentu nakon što se nepovratno izgubi ili propadne materijal predmeta, odnosno vremensku komponentu transferira prema obliku i sadržaju predmeta, sa svim nedostacima koji se tada mogu vezati uz

nemogućnost daljnjeg istraživanja materijala i strukture predmeta te samim time uz pitanje autentičnosti (prema europskom konceptu autentičnosti) koje se u određenim situacijama veže uz izvornost materijala.

Izložba je specifičan oblik komuniciranja jer je njezino komunikacijsko vrijeme vezano uz njezino realno trajanje. Ona je specifični medij koji ima rok trajanja i koji se ne može, poput knjige, dokumenta ili ilustracije, u potpunosti pohraniti u knjižnici, arhivu ili bilo kojoj drugoj zbirci dokumenata. Njezino je komunikacijsko vrijeme sadašnje vrijeme, kao i u svim ostalim komunikacijama toga tipa, ali čvrsto vezano nazočnošću osobe/posjetitelja u prostoru u kojemu se izložba održava. Ona je na svoj način slična kazališnoj predstavi, s time da "glumci" (predmeti) govore svojim posebnim govorom i služe se jezikom koji moramo znati da bismo ga razumjeli. U normalnoj kazališnoj predstavi tek je tekst svojevrsna konstanta. U izložbi određene tematike ulogu "teksta" ima tematski sinopsis izložbe. Sve je ostalo promjenljivo: izbor predmeta (glumci), izložbeni prostor s muzeografskim pomagalicama (scena), autori izložbe (redatelji), posjetitelji (publika). Redatelji/autori izložbe su iza scene. Oni su onaj *tko*, koji odabire *što* će pokazati, *gdje* i *kada*. Poruka i obavijest u njihovim su rukama. Društvena scena i aktualno vrijeme u kojemu žive autori izložbe i posjetitelji stimuliraju motivaciju i na stanoviti način uvjetuju onaj *zašto*, dok im muzeološko znanje, integrirano u sva prethodna pitanja što određuju informaciju i motivaciju, daje odgovore na pitanja *kako*.

S obzirom na složenost muzejske poruke koju komuniciramo muzejskom izložbom, njezina kreacija zahtijeva posebno znanje i sveobuhvatni pristup autora izložbe. Za jednostavnije se izložbe može govoriti o jednoj osobi kao autoru, dok za složenije izložbe nužno mora djelovati autorska grupa koja će usklađivanjem pristupa postići najprimjerenija rješenja. Logično je da na čelu grupe bude *kustos* (ili grupa kustosa) koji će definirati temeljni sadržaj izložbe i provesti potrebna istraživanja i izbor materijala. Njemu/njima se pridružuju *konzervator*, koji će se brinuti o sigurnosti izloženih predmeta s obzirom na uvjete izlaganja, *dizajner* i *likovni umjetnik* koji će oblikovati izložbeni ambijent i primjenom likovnog jezika pomoći u definiranju svih muzeografskih pomagala, od izložbenog namještaja i ilustracija do teksta i načina izlaganja muzejskih predmeta i, napokon, *pedagog/andragog*, koji će unositi parametre potrebne da poruka, opskrbljena primjerenim znanjem i metodom njegova prikazivanja, na najlakši i najrazumljiviji način dođe do svake od razina posjetitelja koji se očekuju na izložbi. Naravno, ta će radna skupina sudjelovati i u oblikovanju odgovora na pitanja *gdje* i *kada*, a posebice na ono temeljno muzeološko pitanje, *kako*.

Iako je taj muzeografski diskurs možda suviše naglašen, važno je napomenuti da se *izložbena poruka* može primiti i aktualizirati kao složena obavijest ili znanje isključivo na izložbi, i to samo u vremenu u kojemu izložba traje. To ograničenje komunikacijskog vremena



sl.4. Iskaz i prikaz znanja na muzejskoj izložbi (Maroević, 1993:115)

izložbe istodobno je prednost i nedostatak. Prednost, jer ne iscrpljuje tematiku i motivaciju koje se mogu ponoviti na nekoj drugoj izložbi, u nekom drugom vremenu, u nekom drugom društvenom kontekstu, s nekim drugim "redateljima" i koncepcijama i time otvara mogućnosti dograđivanja teme u budućnosti. Nedostatak, jer je prolazna i ostaje zabilježena tek u dokumentaciji onoliko koliko odabrani medij dokumentiranja može zabilježiti sve relevantne činitelje izložbe. Izložba je po pravilu nereplikabilna i prolazi zajedno sa svojim komunikacijskim vremenom. Postaje dio povijesti, sjećanja i formatiranoga znanja, ako je ono ostalo zabilježeno.

Teoretski je nesporno da izložba, sukladno svojoj tematici i motivaciji, daje prikaz znanja ili sadržaja neke teme uzimajući u obzir muzejski ili dostupni izložbeni materijal i spoznaje koje su do trenutka izložbe bile poznate. Jedan dio novih znanja ugrađenih u izložbu rezultat je istraživačkih i pripremni postupaka za održavanje izložbe. Ovdje se nećemo baviti tehnikom i procedurom nastanka i stvaranja izložbe, jer bi nas to odvelo u drugom smjeru. Međutim, nije dovoljno spoznato ni uvijek sasvim jasno da se na samoj izložbi stvara jedan novi iskaz znanja ili sadržaja teme koji nije bio zamišljen niti je predvidiv. Izložba kao kreativna cjelina uvijek otvara i neke nove horizonte, upućuje na neka nova promišljanja suodnosa stvari što ga je moguće očitati tek u atmosferi doživljaja cjeline izložbene zamisli, u izložbenome muzejskom kontekstu. Taj novi kvantum na izložbi iskazanoga znanja može se dokumentirati ili registrirati na razne načine i on će time postati dijelom znanja ili sadržaja teme, što će se moći prikazati na nekoj drugoj budućoj izložbi, koja će tako biti bogatija znanjem iskazanim na nekoj od prijašnjih izložbi (sl.4.). I tako se na izložbama očitavaju dva oblika znanja: prikazuje se postignuto znanje u procesu autorskog htijenja i iskazuje ono novo, rođeno na izložbi, kao rezultat odnosa posjetitelja prema međuodnosima predmeta u aktualnom društvenom vremenu.

Rezimiramo li izložbu kao ključni koncept muzejske komunikacije, tada moramo zaključiti da se u komunikacijskom vremenu izložbe aktualizira prošlost u sadašnjosti i određeni simbolički sustav (poput jezika

"Izložba kao kreativna cjelina uvijek otvara i neke nove horizonte, upućuje na neka nova promišljanja suodnosa stvari što ga je moguće očitati tek u atmosferi doživljaja cjeline izložbene zamisli, u izložbenome muzejskom kontekstu."



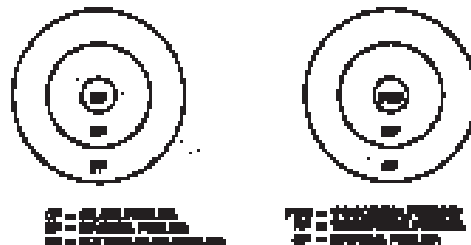
sl.5. Modificirani model prikaza znanja primijenjen na muzeologiju (prema M. Tudman, 1990:146)

sl.6. Vennovi dijagrami odnosa publike u muzeju (prema: R. Miles, 1988:86)

predmeta, zbirnog fonda, normi značenja i društva kao zajednice ljudi) u sustavu simboličkih objekata što ih čine muzejski predmeti sa svojim oblikom, materijalom i značenjem. Istodobno se muzejska izložba referira aspektom sadašnjosti u spoznavanju prošlosti i ulogom muzejskih predmeta u nekom od spomenutih ili novih simboličkih sustava. I tako se krug zatvara. Simbolički se sustavi (društva, institucija, vremena) aktualiziraju u sustavu simboličkih objekata (muzejskih predmeta), a oni se pak referiraju u simboličkim sustavima (Tudman, 1990:146) (sl.5.).

Vratimo li se Težakovu E-T-Ac-S-A kompleksu, bez velikih ćemo problema zaključiti da se emisija i apsorpcija kao ishodišne komunikacijske točke na izložbi, tj. kao odnos kreatora izložbe i posjetitelja upiru na tri temeljna procesa: *akumulaciju* - koja označava istraživanje i prikupljanje građe za izlaganje, *selekciju* - koja iz muzejskog zbirnog fonda i raspoloživih resursa odabire predmete što će oblikovati zamišljenu poruku i *transmisiju* - koja će se pomoću niza muzeografskih pomagala truditi da zamišljenu poruku što vjernije i bez velikih šumova u komunikaciji prenese posjetitelju. On, pak, izložbi treba pristupiti s određenim predznanjem, interesom i sposobnošću razumijevanja govora i jezika odabranoga predmetnog svijeta. Kreator izložbe će u svojoj poruci konkretizirati i aktualizirati sadržaj koji će primatelj prepoznati i svojom reakcijom na sadržaj poruke oblikovati obavijest koja neće biti nužno jednaka za svakog posjetitelja i za svaku vrstu publike. Jedan sloj obavijesti bit će individualan i prilagođen posebnostima posjetitelja, a drugi dovoljno općenit da će moći generirati određeni sadržaj općeg znanja koji se uspio aktualizirati.

POSJETITELJI I PUBLIKA KAO PRIMATELJI MUZEJSKIH PORUKA. S druge strane Težakove komunikacijske strukture, na drugom vrhu suprotstavljenih piramida, nalazi se *primatelj poruke*. U komunikaciji muzejskom izložbom to je posjetitelj ili, poslužimo li se zbirnom imenicom - publika. Publici je usmjerena muzejska poruka i stoga je nemoguće govoriti o muzejskoj izložbi a da se ne razmotri fenomen publike.



Kako smo prije spomenuli, komunikacijski je proces usmjeren od pošiljatelja prema primatelju, s time da primatelj mora pokazati interes i svojom dimenzijom i razinom izraženog očekivanja djelovati na oblikovanje muzejske izložbe. Stoga svaka dobra izložba strukturira poruku na više razina pretpostavljenih mogućnosti posjetitelja kako bi odgovorila na očekivane zahtjeve. Ona po pravilu nije hermetična već stimulira otvorenost i imaginaciju posjetitelja nastojeći potaknuti interes, kako bi posjetitelji s izložbe otišli zadovoljni, noseći sa sobom određeni kvantum novog znanja a da nisu osjetili nikakav pedagoški ili andragoški pritisak. Teoretskim rječnikom kazano, dobra muzejska izložba treba poticati i usmjeravati konstituiranje predmeta poruke kako bi se u složenom komunikacijskom procesu oblikovala obavijest ili skup obavijesti najbliži zamišljenoj poruci izložbe. Njezini će autori nastojati što više smanjiti očekivane šumove u komunikacijskim kanalima i omogućiti bolju protočnost i prihvaćanje poruka.

Valja se prisjetiti dosta davno prezentiranih Vennovih dijagrama (Miles, 1988:86) u kojima on razlikuje više tipova publike, kako bismo shvatili svu složenost tog drugog vrha komunikacijskog modela. Najširi krug obuhvaća *potencijalna publika* koju ćemo privući na izložbu određenim promidžbenim aparatom i kojoj je namijenjen najširi i elementarni sloj izložbe. Unutar tog kruga nalazi se uži krug *aktualne publike* za koju znamo da su joj izložbe te vrste primjerene i da će na njoj naći svoj interes. Njoj bi trebao biti namijenjen najširi sloj izložbe. Najuži krug čini *ciljana publika* prema kojoj smo usmjerili strukovne finese i stručno najdelikatniji i najspecijalističkiji dio izložbe. Njezin je sloj poruke najdublji i pretpostavlja najveće poznavanje izložbene materije. S obzirom na to da je aktualna publika onaj sloj kojemu valja uputiti najveću pozornost jer je zainteresiran, a ujedno i vrlo slojevit, Vennov se drugi dijagram bavi krugovima unutar polja *aktualne publike*. On unutar nje razlikuje *receptivnu publiku*, koja će bez teškoća moći prihvatiti i očitati odaslane izložbene poruke, i *"pogođenu" publiku*, koja će biti potpuno zadovoljena onim što je vidjela i koja će smatrati da je izložba upravo njoj posvećena (sl.6.). Predočeni je dija-

gram tek jedan od zornih modela koji upućuje na zaključak da publika nije kompaktan organizam koji će na jednak način prihvaćati muzejske poruke i da je ona jedan od ključnih elemenata u kreiranju dobre izložbe.

Stoga izložba mora moći komunicirati s posjetiteljima na najmanje tri razine. Prva je ona *individualna*, što znači da posjetitelj mora moći očitati izložbenu poruku i proći izložbom sam, bez pomoći vodiča ili kataloga, uz onoliki utjecaj muzeografskih pomagala koje on sam odabere. Druga je razina *grupna*, i na njoj pojedinac kao dio grupe prolazi izložbom i uz pomoć vodiča pokušava prihvatiti iskazanu poruku. On kombinira ono što vidi s onim na što ga upozorava vodič, a u konzultaciji s članovima grupe dopunjuje znanja i preuzima dio načina razmišljanja grupe kojoj pripada. Treća razina je *usmjeravajuća* (andragoška ili pedagoška), na kojoj se pojedincu ili grupi na poseban način tumači dio po dio izložbe s ciljem koji vezuje izložbu za stjecanje novih znanja ili navika.

ZAKLJUČAK. Muzejska je izložba rezultat čovjekova (stručnjakova) htijenja, utjecaja aktualnog vremena i društva te raspoloživih predmeta baštine kod kojih se aktualizira svjesno odabrani i suodnosom stvari induciran dio njihove muzealnosti. Ona istodobno prenosi poruke i znanje širokom krugu posjetitelja i širi polje muzealne određenosti samih muzejskih predmeta koji su sudionici izložbenog procesa. Pridodane nove vrijednosti rezultat su utjecaja konteksta na pojedini muzejski predmet, bio on stvaran, ostvaren suživotom predmeta u određenom ambijentu i vizualiziran pomoću muzeografskih pomagala ili virtualan, kao posljedica društvene klime ili okolnosti u kojima se ostvaruje izložba i njezina komunikacija s publikom. Ukratko, muzejska je izložba svojevrsna imaginarna stvarnost prošlosti ostvarena zbiljskim muzejskim predmetima u sadašnjosti, u kontekstu i međuodnosima u kojima su vrlo rijetko u prošlosti mogli živjeti ili djelovati zajedno i koji su rezultat kreativnog htijenja autora izložbe i zakonitosti neke od temeljnih znanstvenih disciplina koja se bavi određenim segmentom dotičnoga predmetnog svijeta (arheologija, povijest umjetnosti, etnologija i dr.). Izložba je zapravo misaoni konstrukt odabranih fenomena prošlosti ostvaren znanjem sadašnjosti o toj istoj prošlosti. Taj spoj virtualnoga i stvarnog temelj je svakog tumačenja prošlosti na muzejskoj izložbi i njezina temeljna pretpostavka.

Završio bih s nekoliko misli Siegfrieda Lenza izraženih u njegovoj nagrađenoj knjizi *Zavičajni muzej*. On se pita što se događa nakon zatvaranja zavičajnog muzeja? Naglašavajući vezu muzejskih predmeta s publikom, reći će da su predmeti vrijedili ipak samo dotle dok su ih drugi gledali i dok su pri pogledu na njih doznawali nešto o sebi. Kad su se našli izolirani od publike, ostali su sami, svjedoci ljudske prošlosti, obilježeni i brižljivo raspodijeljeni po ormarima, vitrinama i regalima, spašeni od propasti, ali u tom novom, sjenovitom

skrovištu, gotovo kao da su umrli drugom, reprezentativnom smrću (1986:405). Muzeološki izazov gotovo izvire iz tih riječi. Jer u trenutku kad skupljamo predmete ne činimo to zato da bismo ih samo očuvali već time materiju sadašnjosti stavljamo pod ključ da bi odležavanjem dobila patinu, slojeve dragocjene plijesni i da bi jednoga dana postala "svjedočanstvom" pogodnim za muzejski izložak (1986:418). Time je poznati književnik i nehotice opisao fenomen muzealnosti koji je temelj raznolike izložbene djelatnosti, poticaj za ostvarivanje odnosa prošlosti i sadašnjosti. Prepoznavanje muzealnosti i njezino aktualno iskazivanje u sadašnjosti muzejske izložbe njezin je pravi muzeološki izazov.

LITERATURA

1. Lenz, S. (1986.). *Zavičajni muzej* // Grafički zavod Hrvatske, Zagreb (original: *Heimatmuseum*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 1978.)
2. Maroević, I. (1988.). *Komunikacijska uloga muzejske izložbe*, Informatica Museologica, 1-2 (82-84):90-91.
3. Maroević, I. (1993.). *Uvod u muzeologiju*, Zavod za informacijske studije Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1993.
4. Maroević, I. (1995.). *The museum message: between the document and information*, in: Museum, Media, Message (Ed. Eilean Hooper-Greenhill), Routledge, London, 24-36.
5. Maroević, I. (1998.). *The museum exhibition as presentation and representation of knowledge*, Museological Review, 5:1-13.
6. Maroević, I. (2000.). *Museology as a field of knowledge*, ICOM Cahiers d'étude/Study series - (ICOFOM), 8:5-7.
7. Mensch, P. van (1989.). *Museology as a Scientific Basis for the Museum Profession*, in: Professionalising the Muses (ed. P. van Mensch), AHA Books, Amsterdam
8. Mensch, P. van (1992.). *Towards a Methodology of Museology*, Ph.D. thesis, manuscript, University of Zagreb
9. Miles, R. (1988.). *Muzeji i javna kultura: Kontekst za komuniciranje znanosti*, Informatica Museologica, 1-2(82-84):83-87.
10. Težak, B. (1969.). *Informaciono-dokumentaciono-komunikacioni (IN-DOK) sistem*, Informatologia Yugoslavica, (1)1-4:1-11.
11. Tudman, M. (1983.). *Struktura kulturne informacije*, Zavod za kulturu Hrvatske, Zagreb
12. Tudman, M. (1990.). *Obavijest i znanje*, Zavod za informacijske studije Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb

Tekst prof.dr. Ive Maroevića je izlaganje sa Savjetovanja muzejskih pedagoga, Berlin, jesen 2001.

Primljeno: 22. siječnja 2003.

"... muzejska je izložba svojevrsna imaginarna stvarnost prošlosti ostvarena zbiljskim muzejskim predmetima u sadašnjosti, u kontekstu i međuodnosima u kojima su vrlo rijetko u prošlosti mogli živjeti ili djelovati zajedno i koji su rezultat kreativnog htijenja autora izložbe i zakonitosti neke od temeljnih znanstvenih disciplina koja se bavi određenim segmentom dotičnoga predmetnog svijeta (arheologija, povijest umjetnosti, etnologija i dr.)."

A MUSEUM EXHIBITION - A MUSEOLOGICAL CHALLENGE

The text *A Museum Exhibition - A Museological Challenge* is a paper by Dr. Ivo Maroević envisaged as a theoretical museological discourse of the phenomenon of museum exhibitions. In the summary we provide parts of the text, namely the author's definitions of the terms museology, museality, museum, and exhibition, terms which he feels are important for the more precise definition of theses that are developed later on in the text as well as for the conclusion itself.

"*Museology* is a part of the information sciences that deals with the study of the identification, protection and communication of the museality of material evidence of culture and nature (primarily of museum objects) with the aim of protecting the human heritage and interpreting and transferring its messages, as well as dealing with the forms of organised and institutionalised human activity (mainly in museums) in pursuing these goals.

Museality is the characteristic of an object belonging to the heritage that allows it in one reality to be a document of another reality, to bear witness about the past in the present, to reflect the real world in a museum, to be the carrier of a message from an earlier spatial relationship in a given space. Its features are inherent when objects acquire them through creation, and they are added when they accumulate them through life and being linked with a certain place, people or a society and events or a given period of time.

A *museum* is a museological institution that identifies, collects, keeps and communicates objects of material cultural and natural heritage and documents material and non-material values of the heritage.

An *exhibition* is the most frequent form of museum communication. It is an event of sorts, a creative act in which individual phenomena and knowledge about the phenomena are presented and interpreted in a specific relationship of past and present, of the museum-world and the real world. At the same time an exhibition may create new knowledge

that comes about in completely new relationships between objects of the material world and their being made topical in the changing flux of the present time or the time when the exhibition is being held.

CONCLUSION. A museum exhibition is the product of man's (a professional's) volition, the influence of the current time and society and available objects belonging to the heritage that are being made topical by a consciously selected and induced part of their museality through interrelationships. At the same time it conveys messages and knowledge to a broad circle of visitors and extends the field of the determined museum nature of the objects that are the participants of the exhibition process. The newly added values are the result of the impact of the context to individual museum objects, whether real, created through the coexistence of objects in a defined setting and visualised through the use of museographic aids, or virtual as the result of the social climate or the circumstances in which the exhibition and its communication with the public is taking place.

In short, a museum exhibition is an imaginary reality of sorts created by real museum objects in the present time in the context and interrelationships that rarely existed in the past and which are the result of the creative volition of the exhibition author and the precepts of some of the fundamental scholarly disciplines that deal with a particular segment of the corresponding material world (archaeology, history of art, ethnology and so on). An exhibition is, in fact, the intellectual construction of selected phenomena from the past realised through today's knowledge of that same past. This fusion of the virtual and the real is the foundation of every interpretation of the past at a museum exhibition and it is its fundamental assumption.

I would like to conclude with some thoughts from Siegfried Lenz expressed in his award-winning book "Heimatismuseum" (The Local History Museum).

He asks: what happens after a local history museum closes its doors? Stressing the links between the museum objects and the visitors, he says that the objects had value only while people viewed them and while these people learned something about themselves while viewing them. When they find themselves isolated from the public, they remain alone, witnesses of human history, marked and carefully arranged in cases, cabinets and cupboards, saved from ruin; but in this new, shaded sanctuary, they have almost died another death, a representative death (1986:405). A challenge to museology practically radiates from these words. At the moment we collect objects, we do not gather them only to preserve them, but we take matter from the present and place it under key so that it might acquire a patina, layers of precious fungi and thus one day become a "testament" suitable for being a museum exhibit.

In this way the famous writer unconsciously described the phenomenon of museality that is the basis of diverse exhibition activities, an impetus for realising relationships between the past and present. The recognition of museality and its topical display in the present through museum exhibitions is its real museological challenge."

OD STVARNE PROLAZNOSTI DO MUZEALNE TRAJNOSTI

Efemerida kao čuvar pamćenja i računalna tehnologija kao muzeografsko pomagalo

Osvrt na izložbu "Zvonimir Faist, Diktati vremena", održanu u Muzeju grada Zagreba, 2003.

IM 34 (3-4) 2003.
TEMA BROJA
TOPIC OF THIS VOLUME

NIKOLA ALBANEŽE □ Zagreb



Muzejske izložbe kompleksan su sustav prezentacije koji se može protumačiti kao specifičan predodžbeni jezik (za razliku od verbalnoga jezika). Svojstva koja posjeduje takav jezik muzejskih izložbi - a riječ je, dakako, o simboličkoj komunikaciji i naracijskoj kontekstualizaciji izložaka - čini ih različitim od drugih vizualnih, preciznijih predmetnih izlaganja koja susrećemo posvuda, od trgovačkih izloga i sajмова do raznovrsnih izlagačkih prikazivanja grupa objekata (slika, knjiga, predmeta) prikupljenih prema određenim, više ili manje proizvoljnim kriterijima. Nažalost, zbog nedorečenosti odnosno nedostatnog razumijevanja zahtjeva i odlika muzejskih izložbi, nerijetko i izložbe organizirane u muzejskim ustanovama zaostaju ili se zadržavaju na nižoj razini izložbenog jezika te takve nemušte ne dosežu zadovoljavajuću kvalitetu muzejske vrijednosti. Izložba koja može poslužiti primjerom razrađenoga muzeološkog istraživanja koje se ogleda i u njezinu komunikacijskom dijelu (prezentaciji) jest izložba Zvonimir Faist, *Diktati vremena*, održana u Muzeju grada Zagreba od listopada do prosinca 2003. godine.

No prije nego pobliže analiziramo izložbu, valja obratiti pozornost na same izložke koji čine njezinu materijalnu osnovicu što sadržava značenja ili, preciznije, *prenosi različite poruke i iskazuje različite informacije o sebi i okolini*.¹ Podnaslov izložbe otkriva nam kako je riječ o *plakativima od kasnih 1930-ih do ranih 1960-ih*.

Među proizvodima naše civilizacije - proizvodima čija se količina još uvijek eksplozivno brzo povećava i koji čine



naš sve brže promjenljivi okoliš - sve je veći broj onih kratkotrajnih, dapače i jednokratnih, zbog čega je Alvin Toffler ustvrdio kako su *ljudski odnosi prema stvarima sve privremeniji* te se, usput rečeno, psihološki gledano, zbog takvog *skraćivanja odnosa sa stvarima ubrzava naš tempo života*.² Čak i u takvoj konkurenciji plakat bi mogao biti oglednim primjerom efemerosti. Izdvojiti takav predmet iz ciklusa "upotrijebi i baci", sačuvati ga nakon što mu je funkcija oglašavanja istekla, znači uočiti i neke druge vrijednosti koje obuhvaćamo muzeološkom sintagmom "čuvanje pamćenja"³, znači projicirati njegovu relevantnost u budućnost.

Dakako, kao što je i spomenuto u tekstu kataloga, odavno je zapažena specifična narav i vrijednost plaka-

sl.1. Ulaz na izložbu "Zvonimir Faist, Diktati vremena", Muzej grada Zagreba, 2003.

sl.2. "Rekonstrukcija" Kina Europe, prema fotografiji iz 1932.

sl.3. Uz izloženi pribor kojim se koristio gospodin Zvonimir Faist, autor likovnog oblikovanja izložbe Željko Kovačić kreativno je interpretirao njegov atelier naglašavajući pri tome tehniku kojom se koristio.

1 Maroević, Ivo. *Uvod u muzeologiju* // Zagreb, 1993., str. 125.

2 Toffler, Alvin. *Šok budućnosti* // Rijeka, 1975., str. 48.

3 Waidacher, Friedrich. *Muzeologija kao znanstvena disciplina i njena primjena u svakodnevnom radu* // Informatica Museologica 1988, 3-4, str. 79.

sl.4. Izložba "Zvonimir Faist, Diktati vremena", Muzej grada Zagreba, 2003. godine.



ta kao svjedočanstva i dokumenta života i umjetnosti u vremenu.⁴ Očito su plakati egzemplarni obrazac predmeta ispunjenih kulturološkim značenjem koji nam pružaju informaciju o društvu u kojemu su stvoreni, također i o široj kulturnoj situaciji, a zanimljivi su samo ako ih možemo pročitati.⁵ Strogo govoreći, svaki predmet može, ako je dobro proučen i popraćen dokumentacijom, prenijeti informacije o prostoru i vremenu iz kojega je preuzet, ali ipak nisu svi predmeti jednako reprezentativni. Plakat to svakako jest. Njegova reprezentativnost pogotovo dolazi do izraza kada se plakati stave u kontekst koji osvjetljava njihova značenja. Kritički odabir i interpretacija postaju ključni faktor u kreaciji kulturne zbilje (ili metastvarnosti⁶) kakva se stvara unutar muzejske izložbe. Tek postupkom muzealizacije, obrađenom artefaktu (dokumentiranom i prezentiranom) moguće je pridati svu složenost povijesnog dokumenta i estetski ga revalorizirati. U konkretnom slučaju, kako ističe autorica izložbene koncepcije Željka Kolveshi, svjesna prevrednovanja predmeta u postupku stručne muzealizacije, izložba *Diktati vremena* ima karakter umjetničke izložbe⁷ i prezentira Zvonimira Faista kao umjetnika, slikara koji se isključivo opredijelio za rad na polju oblikovanja plakata i ostalog grafičko-propagandnog materijala, ali istodobno naglašava povijesnost (kulturološku dokumentarnost) jer se autor pojavljuje u ulozi svjedoka vremena (naravno, putem plakata - nap. a.) koji je stvarao prema diktatu vremena.⁷

Budući da se u muzeološkoj teoriji diskurzivnost razmatra kao bit same izložbene ideje⁸ - jer je za muzej-

sku izložbu ključno da ona ne samo što prikazuje nešto, nego i govori, objašnjava, tumači⁹ - opravdano je ako značajke dokumentarnosti, odnosno likovnog oblikovanja pokušamo prenijeti u muzealno-retoričke figure radi lingvističke interpretacije muzealija. Učinimo li to, odmah zapažamo kako se u tim objektima stapaju metafora (jer je kategorija alegoričnosti odnosno estetike imanentna svakome umjetničkom djelu) i sinegdoha (jer svaki izložak postaje dio cjeline, predstavnik određenoga kulturno-povijesnog razdoblja). Upravo fina ravnoteža u predočivanju obaju svojstava posjetiteljima izložbe, provedena u cijeloj izložbenoj narativnoj perspektivi koja je dodatno osnažena pratećim oblikovanjem (rekonstrukcija zida, autorova radionica) te djelomičnim prepuštanjem pripovjedačke uloge Zvonimiru Feistu (govorena povijest), glavna je zasluga kustosa.

Još je jedan aspekt izložbe nadasve zanimljiv. Riječ je o primjeni računalne tehnologije kojom se posljednjih godina i u nas sve više upotpunjuje cjelokupan muzejski rad i, uže gledano, izložbena djelatnost. Muzej grada Zagreba dosljedno primjenjuje računalnu tehnologiju u tu svrhu, pa su tako *Diktati vremena* već deseta izložba MGZ-a u posljednje četiri godine koju prate kompjutorske instalacije s dodatnim interpretativnim sadržajima integriranim sa sadržajem izložbe.¹⁰ Muzeji su oduvijek bili otvoreni za tehnološke novosti i unosili ih u svoj popis muzeoloških pomagala. (Istina, ne svi muzeji jer je konzervativnost što se očituje u neprihvatanju novoga u nekim primjerima potpuno opravdana.) Mogućnosti što ih računalna tehnologija

4 Marx, Roger (1899.), navedeno u katalogu *Diktati vremena*, str. 22

5 Miller-Keller, Andrea (1989.), navedeno u Bal, Mieke. *The Discourse of the Museum // Thinking about Exhibitions*, London, 1996., str. 206.

6 Waidacher, Friedrich, navedeni rad, str. 84.

7 Katalog *Diktati vremena*, str. 10.

8 Bal, Mieke, navedeni rad

9 Waidacher, Friedrich, navedeni rad, str. 84.



ima u izložbenoj djelatnosti doista su goleme i širokog spektra. Međutim, za kvalitetu ostvarenoga presudno je kako je tehnologija primijenjena, kako je iskorištena u funkciji izložbe, a ne smije biti upotreba koja samo pokazuje što se sve može napraviti. Doživljaj autentičnih predmeta tek je djelomično zamjenjiv digitalnim uradcima, a uistinu je nenadomjestiv. Na izložbi *Diktati vremena* "digitalni slikopis i zvukopis" nije samo prateća dopuna, privjesak izložbe, ali nije ni nametljivo i pretjerano iskorišten. Zapravo je interpoliran u cijeli projekt kao njegov sastavni dio, odnosno, kako kaže autorica izložbe, važan segment čine računalne instalacije. U tom je smislu ispravno zapazanje suradnice na projektu Maje Šojat-Bikić kada tvrdi da računalo treba promatrati kao komplementaran, a ne alternativan način omogućavanja informacija posjetitelju.¹¹ (Želim samo napomenuti kako i muzejska izložba, a ne samo multimedija, na različite načine omogućuje poredbe, dodatnu interpretaciju i rekontekstualizaciju.) U konkretnom je primjeru multimedijaska instalacija triput uključena, upravo utkana u komunikacijsko izložbeno oblikovanje. Na dva mjesta - a riječ je o prezentaciji *Kina Europe* i *Narodnog magazina* - posjetitelj se može upoznati s autorom putem audiovizualnog zapisa, odnosno s njegovim oblikovanjem ambalaže za različite proizvode, dok je instalacija *Faist u digitalnom slikopisu i zvukopisu* interaktivno dizajnirana i pruža obilje podataka o filmovima za koje je autor radio plakate. Gotovo je suvišno i isticati da je iza izložbe ostao katalog i u digitalnom obliku. Ne tek kao dokument odnosno digitalni zapis izložbe, već kao dobro dizajnirani cjeloviti proizvod koji se koristi prednostima tog medija.

Primljeno: 3. kolovoza 2004.

FROM THE TRANSCIENCE OF REALITY TO THE PERMANENCE OF MUSEALITY

The exhibition *Zvonimir Faist, Dictates of the Time - Posters from the Late 1930s to the Early 1960s* was held at the end of 2003 at the Zagreb City Museum. As a result of the research of the authoress of the exhibition, Željka Kolveshi, museum advisor at the Zagreb City Museum, after a long period the public was given the opportunity of discovering the work and the name of Zvonimir Faist, who was known



sl.5. Izložba "Zvonimir Faist, Diktati vremena", Muzej grada Zagreba, 2003. godine.

sl.6. Instalacija koja je izvedena kao karusel prikazuje prototipove shvaćanja društvene uloge žena. Portreti žena preuzeti su sa plakata Zvonimira Faista.

only to rare experts in the field of the history of modern posters. The authoress of the exhibition and the editor of the catalogue, Željka Kolveshi, also wrote five articles in the catalogue dealing with the following: about Zvonimir Faist's posters within the framework of Croatian applied graphic design as well as with respect to the cultural and historical context of the time, as well as an article that brings information about exhibitions in which posters were exhibited and an exhaustive catalogue of exhibited posters. The author of this review, Nikola Albaneže, stresses the exhibition as an example of a systematic museological study that is also reflected in its aspect of communication (presentation).

Critical selection and interpretation have become a key factor in the creation of this museum exhibition in order to have the process of musealisation give the treated (documented and presented) artefact all the complexity of a historical document and enable its aesthetic assessment. In this concrete situation, as is stressed by the authoress of the exhibition concept Željka Kolveshi, aware of the reassessment of objects in the process of professional musealisation, the exhibition *Dictates of Time* on the one hand has the character of an art exhibition and presents Zvonimir Faist as an artist, a painter who has exclusively devoted himself to work in the field of poster design and the design of other printed promotional material, while on the other stressing the historical aspect (culturological documentation) since the author appears as a witness of a time (naturally, through posters - author's note) who created his work according to the dictates of time.

There is another very interesting aspect to this exhibition. This is reflected in the use of computer technology. The Zagreb City Museum uses computer technology in a consistent manner, so that the *Dictates of Time* is already the tenth exhibition in the past four years that is accompanied by computer installations with additional interpretive contents integrated into the contents of the exhibition.

¹⁰ Katalog *Diktati vremena*, str. 16.

¹¹ Isto.

VIZIJA SAKRALNOG SVEMIRA

O likovnom postavu izložbe "Universum Sacrum", Kiparska djela iz Sakralne zbirke Hrvatskog povijesnog muzeja, Zagreb (4. prosinca 2003. - 28. ožujka 2004. godine)

OLEG HRŽIĆ, ANTE RAŠIĆ □ Studio Rašić, Zagreb

sl.1. Oltar obraćanje sv. Pavla, 1760. (iz crkve sv. Marka u Zagrebu) iz Zbirke sakralnog kiparstva Hrvatskog povijesnog muzeja na izložbi "Universum Sacrum" Zagreb, 2003./2004.



„Universum Sacrum“ za nas je bio ponajprije izazov kako postaviti sedamdeset izložaka u prostor oko 200 m², poštujući, dakako, sve aspekte koje takav sadržaj iziskuje; s kulturološkoga, povijesnoga, muzeološkoga, zaštitarskoga i stručnog aspekta. Jednako tako, trebalo je imati na umu prostor sa svim njegovim dobrim stranama i ograničenjima te, naposljetku, i sredstva koja su nam bila na raspolaganju. Izložbenu građu, većinom baroknu, činili su svijećnjaci, oltari, grbovi, reljefi, kipovi svetaca, prikazi Krista, Bogorodice i anđela nastali od 16. do 19. stoljeća, koji danas čine sakralnu zbirku Hrvatskoga povijesnog muzeja. Veličina izložaka kretala se od samo nekoliko centimetara do nekoliko metara visine i širine. Kako predstaviti izloške koji su otrgnuti iz konteksta prostora i vremena za koje su izvorno zamišljeni i stvarani, i to nakon što su godinama devastirani. I danas, iako brižno obnovljeni i sačuvani, većina izložaka postoji samo kao segment određenih cjelina.

Kako ih vizualno povezati u gledljivu i pamtljivu zajedničku cjelinu. Tada se težište daje sakralnosti. Sakralnost kao poveznica postaje osnova našeg izazova, a rješenje nalazimo u ideji *sakralnih izložaka u sakralnom svemiru*. Vođeni tom idejom, usmjerili smo se na nalaženje načina kako vizualizirati sakralni svemir. Kako stvoriti atmosferu, izazvati doživljaj sakralnog svemira u promatrača.

Rješenje smo našli u ispunjenju prostora muzeja mrakom. Ali ne bilo kakvim mrakom, već mrakom koji će stvoriti atmosferu bezvremenskog prostora, tj. svemira - veliko tamno plavetnilo. Tamni *background* kojim će se dokinuti granice i dematerijalizirati okoliš te stvoriti dojam lakoće, levitacije. Osloboditi kipove i prostor uokolo. Pri tome je trebalo izbjeći mrak kao tjeskobu, kao klaustrofobiju.

Kako je stvoren mrak koji ne rastužuje, ne grize? To smo postigli bojenjem cijelog prostora, uključujući zidove, stropove i pod u nebesko tamnoplavu, gotovo



sl.2-4. Izložba "Universum Sacrum",
Hrvatski povijesni muzej, Zagreb,
2003./2004.

crnu boju, pažljivo birajući pravu nijansu koja nije ni "preteška" ni "prelagana" za oko - kojom prostor neće biti poništen ni plošan.

Taj tamnoplavi sakralni svemir koji smo željeli najbolje možda ocrtavaju riječi kojih se prisjetila autorica izložbe Snježana Pavičić citirajući stihove Tina Ujevića: *Podimo dnu mora pa ćeš stići nebu*, ili pak zapisa Kandinskoga o moći plave boje: *To je udaljavanje od čovjeka i približavanje samom središtu a čija dubina ima svečanu nadzemaljsku ozbiljnost...* I svetost, dodali bismo još. Kako nakon toga sačuvati mrak, a učiniti izložke vidljivima? Mrak se, naravno, može učiniti vidljivim svojom suprotnošću - svjetlošću.

Zato smo posegnuli za svjetlošću koja uništava mrak, ali koja će ujedno biti i čuvar mraka ili, bolje rečeno, atmosfere mraka. To smo postigli koristeći se uskosnopnim svjetlom i usmjerujući ga na svaku skulpturu posebice tako da osvjetljava i rasvjetljava tek toliko da otkrije materijalnost skulpture i njezino dublje spiritualno značenje, a što manje okolni prostor.

Najveći broj skulptura postavljen je na postamente piramidalnog oblika, kreirane od tri ili četiri šipke od gruboga rebrastog željeza, koje se u vrhu spajaju u jednu točku za koju je pričvršćena metalna ploča. Na nju se postavlja skulptura tako da bude u očistu promatrača.

Zbog tankih šipki koje se doimaju poput linearnog crteža u mraku promatrač dobiva dojam da postamenti ne postoje nego da skulpture lebde u zraku, čemu dodatno pridonosi i uskosnopno svjetlo sa stropa koje pada samo na skulpturu.

Osim mraka, svjetla i postamenata, diskretni, ali iznimno važni elementi cijele izložbe jesu multimedijiska

sredstva: videoprojekcija, animacija na monitorima i glazba.

Pokušavajući izbjeći iznošenje bezbroj atribucija svetaca koje bi "zatrpale" i "ugušile" izložbu, odlučili smo atribucije svesti na nekoliko najbitnijih asocijacija.

U jednoj se sobi skulptura sveca pretapa s površinom vode projiciranom na zid, a svjetlost projekcije ujedno je i jedina rasvjeta koja izložak čini vidljivim u prostoru dok projicirana slika istodobno govori o sudbini tog sveca. Projekcija uzbudane površine vode stvara dramatičnu sliku koja u isto vrijeme izaziva i sjetu i smirenost, a podsjeća na umiranje sv. Kvirina koji je osuđen na smrt utapljanjem u rijeci Sibaris.

U svakoj od ukupno pet soba u pozadini mraka lagano teče svjetlom ispisani animirani tekst na crnome monitoru uklopljenome u tamu sakralnog svemira. Rečenice u tri retka na hrvatskome, latinskome i engleskom jeziku dolaze iz mraka s lijeve strane i nestaju u mraku na desnoj strani monitora. One nijemo priopćuju neke od najvažnijih postulata i univerzalnih poruka kršćanstva čiji su tvorci sveci kojih su kipovi izloženi:

Ja sam svjetlost svijeta. Tko mene slijedi, neće ići po tami, nego će imati svjetlo koje vodi u život. (Ivanovo evanđelje); *U početku bijaše riječ; Moli i radi.* (Geslo Benediktinaca); *Ništa ne uzimajte na put, ni štapa, ni torbe, ni kruha, ni novac! Niti imajte po dvije haljine; Od križa svjetlu.* (Himna križu)

U posljednjoj sobi zbiva se finale sakralnog svemira: ideja mraka kao svemira u kojemu lebde skulpture dobiva svoje puno značenje.

"Taj tamnoplavi sakralni svemir koji smo željeli najbolje možda ocrtavaju riječi kojih se prisjetila autorica izložbe Snježana Pavičić citirajući stihove Tina Ujevića: *Podimo dnu mora pa ćeš stići nebu...*"

sl.5. Bogorodica s Kristom djetetom, Hrvatska, Mađarska?, prva pol. 18. stoljeća, iz Zbirke sakralnog kiparstva Hrvatskog povijesnog muzeja na izložbi "Universum Sacrum" Zagreb, 2003./2004.

sl.6. U svakoj od ukupno pet soba u pozadini mraka lagano teče svjetlom ispisani animirani tekst na crnome monitoru uklopljenome u tamu.

Izložba "Universum Sacrum", Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 2003./2004.

sl.7. Okviri za relikvijare iz Zbirke sakralnog kiparstva Hrvatskog povijesnog muzeja na izložbi "Universum Sacrum" Zagreb, 2003./2004.

sl.8. Izložba "Universum Sacrum", Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 2003./2004.

sl.9. Sv Juraj, prva pol. 18. stoljeća, iz Zbirke sakralnog kiparstva Hrvatskog povijesnog muzeja na izložbi "Universum Sacrum" Zagreb, 2003./2004.

Fotoarhiv Studio Rašić, snimio: Damir Fabijanić



sl.10. Izložba "Universum Sacrum", Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 2003./2004.

Skica prostora i tematske podjele



Andeli, taj idealan motiv za našu ideju, spuštene su sa stropa na tankim šipkama u prostor te su tako dobili svoje mjesto na nebu, poput zvijezda.

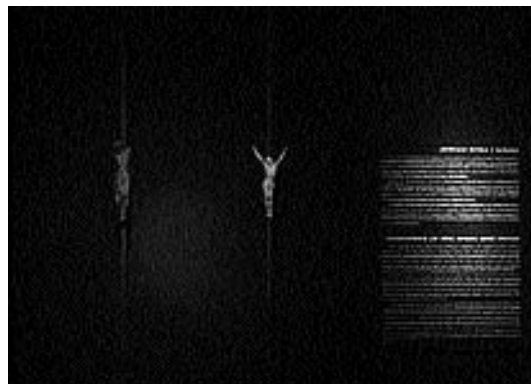
Cijeli taj vizualni doživljaj upotpunjen je glazbenom podlogom - zvucima ambijentalne glazbe koja ispunjava prostor i oplemenjuje doživljaj s kojim se izlazi iz sakralnog svemira Hrvatskoga povijesnog muzeja.

Ovaj tekst govori o izložbi koja je realizirana zahvaljujući upornosti i želji jedne kustosice, razumijevanju ravnateljice i apsolutnog povjerenja u kreativnost autora i realizacijske mogućnosti tima Studija Rašić.

Nažalost, to se u nas ne događa često.

Mnogi još likovni postav smatraju skupim, a time i nepotrebnim luksuzom, a usto prevladava i mišljenje da "to možemo sami". Zato najprije treba promijeniti svijest o potrebi likovnog postava. Kada se to dogodi, bit će više kvalitetnih prezentacija muzejske građe. Osim toga, treba mnogo više raditi na multimedijском, interaktivnom i interdiscipliniranom pristupu prezentacije izložaba.

Zato je osim profesionalnog odnosa prema poslu, potreban entuzijazam i beskrajna energija, čega su svi sudionici bili svjesni u postavu o kojemu smo govorili. Radeći do sada na nekoliko važnih projekata i njihovu likovnome postavu u Hrvatskoj, susretali smo uglavnom goli prostor te dotrajale i islužene instalacije. K tome, nedostajala su osnovna multimedijска pomagala. Treba



naglasiti da je vrlo malo muzeja koji mogu udomiti i ugostiti nekonvencionalno postavljene izložbe. Ali to ujedno znači da multimedijски likovni prostor znatno poskupljuje izložbe, jer se uvijek sve radi ispočetka. Unajmljivanje multimedijске opreme također je praćeno novčanim izdacima.

Kad se muzeji opreme i opskrbe osnovnim multimedijским pomagalima, bit će kudikamo lakše na pravi način predstavljati muzejsku građu, što znači viši standard, više publike i kvalitetnu promidžbu.

Autorica izložbe: Snježana Pavičić, muzejska savjetnica, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

Autori likovnog postava: Studio Rašić, arhitekt Oleg Hrčić i akademski slikar Ante Rašić

Primljeno: 11. listopada 2004.

A VISION OF A SACRED UNIVERSE

The design of the exhibition "Universum Sacrum" at the Croatian History Museum in Zagreb (December 4th 2003 - March 28th 2004)

As the authors of the exhibition design Ante Rašić and Oleg Hrzić say, the exhibition "Universum Sacrum" was a great challenge for them - how to present seventy exhibits in a space of some 200 square metres taking into account all the aspects demanded by the museum objects: cultural, historical, museological, conservational and professional considerations, keeping in mind the space with all of its good sides and its limitations, as well as the available financial resources.

The exhibition material, most of it Baroque, was made up of candlesticks, altars, coats of arms, bas-reliefs, statues of saints, depictions of Christ and the Virgin Mary and angels, created in the period between the 16th and the 19th century that now form the Collection of Church Art at the Croatian History Museum. How does one present objects that are pulled out of the context of the space and time in which they were originally conceived and created? Today, although carefully preserved and restored, most of the exhibits exist only as a segment of particular larger entities. How does one link them visually into one common entity that is can be viewed and easily remembered?

Their sacredness being a link became the basis and challenge for the designer duo. Led by this idea they turned to finding a way to visualise the sacred universe. This is why they turned to light that destroys darkness, but one that is also the keeper of darkness, or, better to say, the atmosphere of darkness. They managed to achieve this using narrow light beams, focussing them on every sculpture individually, so that enough light is provided only to reveal the material nature of the sculpture and its deeper spiritual meaning, while reducing as much as possible the light radiating to the surrounding space. Apart from darkness, light and the mounts, discreet but nevertheless extremely vital elements of the entire exhibition were multimedia devices: video-projections, animation on screens and music.

In each of the five rooms on the background of darkness there was an animated text written in light on a black screen adapted to the darkness of the sacred universe. This entire visual experience was enhanced by a musical background - sounds of ambience music that filled the space and enhanced the experience derived from the sacred universe of the Croatian History Museum.



Skica postamenta: materijal



Skica postamenta: kretanje posjetitelja

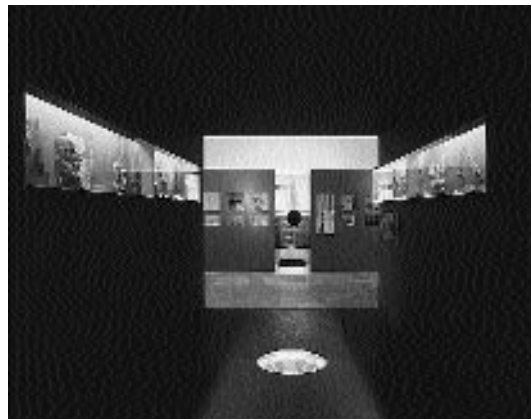


Skica stanka za uvezane legende

IZLOŽBA JE PORUKA...

Razgovor s Nikolinom Jelavić-Mitrović

LADA DRAŽIN-TRBULJAK □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb



sl.1-3. Izložba "Narodna medicina",
Etnografski muzej Zagreb, 2001. g.

Autori fotografija izložbe "Narodna medicina" su Feda Fatičić i Renata Škrinar.

L. D.-T.: Već nekoliko godina uspješno surađujete s muzejima u oblikovanju povremenih izložbi i stalnih postava. Što ste po zvanju i kako ste započeli tu suradnju?

N. J.-M.: Studirala sam produkt dizajn na Studiju dizajna na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu. S Etnografskim muzejom u Zagrebu počela sam raditi još 1995. godine kao suradnica arhitekta prof. Nenada Fabijanića. Profesor je radio likovni postav izuzetno uspješne izložbe *Paška čipka*. Ta je izložba gostovala po cijeloj Europi (Ljubljana, Beč, Hamburg, Vicenza ...). Tako sam se susrela s muzejima iznutra i polako učila kako funkcioniraju. Nakon što sam diplomirala krenula je moja samostalna suradnja s Etnografskim muzejem u Zagrebu. Moj prvi projekt nakon diplome bila je izlož-

ba *Pokuštvo u Hrvatskoj*, koji sam radila s prof. Fabijanićem suautorski, a prvi potpuno samostalni projekt bila je izložba *Narodna medicina*. To je bila velika i posvećena izložba s više cjelina koje su se međusobno preklapale, pa je utoliko bilo teže raditi na njoj. Za tu smo izložbu 2002. godine dobili priznanje Hrvatskoga muzejskog društva.

L. D.-T.: Ima li muzejski dizajn neke specifičnosti?

N. J.-M.: Nema razlike kad je riječ o dobrom dizajnu, bez obzira na to o kojem je dizajnu riječ. Kada oblikujem, uvijek imam na umu korisnika / posjetitelja - kako mu što više olakšati, u ovom primjeru, upoznavanje s temom izložbe. Izložba mora biti jasna, dostupna, zanimljiva, suvremena, po pravilima struke. Izložba je poruka, a likovni je postav arhitektura u arhitekturi koja se mora poštovati. Osoba koju iznimno poštujem u tom poslu jest arhitekt Carlo Scarpa, čovjek koji je osjećao predmete. Njegovi projekti nastali šezdesetih godina, kao što je muzej Castelecchio u Veroni, izvanvremenski su i neizostavni.

L. D.-T.: Kako izgleda vaš prvi susret s novim projektom; koja je prva etapa vašeg posla nakon što od kustosa dobijete pismene upute koje se odnose na ideju, vrstu izložbe, mjesto i vrijeme održavanja, ciljane korisnike, upute vezane za zahtjeve konzervatora i, naravno, sredstva kojim projekt raspolaže?

N. J.-M.: Prvi je korak upoznavanje s projektom u širem smislu, obično je to tema o kojoj vrlo malo znam.



sl.4-8. Stalni postav "Memorijalnog muzeja Ivana Gorana Kovačića", Lukovdol, 2003. g.

Čitam literaturu o tome ili me s njom upozna kustos, kao što je to bilo s dr. Jelkom Radauš Ribarić (izložba *Klinasto ruho* 2002. g.). Kad dobro upoznam temu i predmete, počinjem temu prostorno smještati. Nastojim da izložba izgledom, materijalima i bojom dočara posjetitelju atmosferu, tako da se u vremenu provedenom na izložbi barem malo osjeti kao da je u nekom drugom svijetu. Moram ući u zadanu temu, a to iziskuje mnogo vremena. Jednako je važno da se moja uloga ne osjeti (u negativnom smislu), sve mora biti postavljeno odmjerenom, tako da posjetitelj nije opterećen nekim sitnijim ili krupnijim pogreškama pri dimenzioniranju ili izvedbi postava, njegova koncentracija mora biti na predmetu. Moja intervencija ne smije ugušiti ono što je najvažnije na izložbi, a to su, ponavljam, predmeti. Katkad je problem i njihov nedostatak. To nastojim riješiti diskretno, s mjerom. Trudim se dati naznaku, a posjetitelj će na poticaj uvijek reagirati. Velik mi je problem u stalnom postavu rodne kuće Ivana Gorana Kovačića u Lukovdolu bio naznačiti Goranovu prisutnost ili pak prikazati scenu porođaja u *Narodnoj medicini*.

L. D.-T.: Kakva su vaša iskustva iz suradnje s timom koji radi na izložbi?

N. J.-M.: Uvijek je to vrlo različito za svaki pojedini muzej, ali po pravilu moj je prvi suradnik kustos koji je autor izložbe. Dizajn je multidisciplinarni, što mi omogućuje da surađujem sa stručnjacima vrlo različitih profila. Moram znati voditi projekt od ideje do realizacije.

L. D.-T.: Koji je projekt za vas bio najzahtjevniji, bilo u prenošenju idejnog rješenja, u rješavanju tehničkih problema, ili primjene novih tehnologija?

N. J.-M.: Svaki je projekt drukčiji, ali možda je to bila posljednja izložba koju sam radila u Muzeju "Mimara". Situacija je bila složena, rok je bio nevjerojatno kratak. Izlošci su vrlo vrijedni i brojni te zahtijevaju poseban pristup. Kako je riječ o dijelu stalnog postava MM-a, bilo je dosta ograničenja i nije bilo lako raditi u tako strogo definiranom prostoru. Međutim, tim u "Mimari" izuzetno je dobro funkcionirao i realizacija je prošla izvanredno. Kad je riječ o novim tehnologijama u muzejima, to je uvijek problem. Ako muzeji i imaju opremu, često se pojavljuju teškoće u svakodnevnom održavanju izložbe.

L. D.-T.: Koji su najčešći problemi s kojima se susrećete? Na kakva ograničenja nailazite?

N. J.-M.: Nedostatak vremena svakako je jedan od problema. Rokovi se mogu stisnuti, dobra se izložba može napraviti i bez mnogo novca. Glavnom teškoćom ipak smatram nedostatak ideje u autora izložbe. Što se izložbom želi poručiti, tko su posjetitelji i kako ih privući ... to su pitanja na koja autor izložbe mora znati odgovore. Bilo je izložbi gdje bi kustos u startu postavio prečvrsta ograničenja u smislu ideje, ali i u smislu izvedbe postava. Takav spoj obično rezultira nezanimljivom i neposjećenom izložbom i trud je uzaludan.

L. D.-T.: Koje su najčešće pogreške koje uočavate na drugim izložbama. Što mislite, promatrajući iz vizure dizajnerice, da bi se moglo ili trebalo poboljšati?

N. J.-M.: Najveći su problemi upravo ono što sam spomenula - nedostatak ideje, koncepta, motiva da se napravi pomak, pokušaja da se tema prikaže iz drugačijeg kuta. Niz je razloga zašto je tako:



Autorica fotografija stalnog postava "Memorijalnog muzeja Ivana Gorana Kovačića" u Lukovdolu je Renata Škrinar.

sl.9-12. Izložba "Tkalci u Istri", Pazin, Etnografski muzej Istre, 2004. g. sl.10.



Autor fotografija izložbe "Tkalci u Istri" je Feda Fatičić.



nedostatak talenta za tako kreativan posao kao što su izložbe glavni je razlog, ali nije zanemariv ni nedostatak hrabrosti. Potrebno je dati drukčiji pogled, pratiti literaturu i izložbe te biti u koraku s vremenom, ali i poznavati i poštovati iznimne projekte koji su prije ostvareni. Događa se da kustosi smatraju kako im pomoć dizajnera/arhitekta nije potrebna, ali to se polako mijenja.

L. D.-T.: Što biste mogli poručiti onima koji bi se željeli baviti dizajnom muzejskih izložbi?

N. J.-M.: To je prekrasan i dinamičan posao u kojemu se sa svakom izložbom veoma mnogo nauči. Katkad je teško jer se suočavam s nizom poteškoća pri izvedbi, ali mi je izuzetno važna sloboda koju imam dok radim. To je posao s rokom trajanja. Nakon višemjesečnog truda pri realizaciji, a nakon određenoga vremena izložbe više nema, kao da je nikad nije ni bilo, ali kada dođe dan otvorenja, ništa ne može zamijeniti zadovoljstvo dobro obavljenim poslom.

L. D.-T.: Kako vidite muzeje u budućnosti?

N. J.-M.: U muzejima se već sada događa prava mala revolucija, čak i u nas. Mislim da su svi ove jeseni zadovoljni velikim brojem kvalitetnih projekata koji su, važno je istaknuti, izuzetno posjećeni. Kad govorim o posjećenosti, često nam nedostaje dobar kontakt s medijima. Ali mislim da će se muzeji kretati u zanimljivom smjeru. Već sada su velikim dijelom prestali biti mračne institucije koje nitko ne posjećuje. U većini muzeja shvaća se kako je potrebno raditi zanimljive projekte, kako je nužno imati na umu posjetitelje, kako ih treba privući, uvesti nove tehnologije i, što je naj-

važnije, educirati. Možda će se muzejima dogoditi ono što se dogodilo modi - senzacionalan centar Prada u New Yorku autora Rema Koolhaasa. To je spoj suvremene tehnologije, luksuza i zabave pa je tako napravljena revolucija u načinu funkcioniranja kupovanja. Krećemo li se u tom smjeru?

BILJEŠKE

1. KAO AUTORICA LIKOVNOG OBLIKOVANJA NIKOLINA JELAVIĆ-MITROVIĆ POTPISUJE SLJEDEĆE PROJEKTE:

Narodna medicina, Etnografski muzej Zagreb, 2001. g. (izložba)
Klinasto rubo, Etnografski muzej, Zagreb 2002./2003. (izložba)
Memorijalni muzej Ivana Gorana Kovačića, Lukovdol, 2003. g. (stalni postav)
Tkalci u Istri, Pazin, Etnografski muzej Istre, 2004. g. (izložba)
7000 godina perzijske umjetnosti, Muzej "Mimara". 2004. g. (izložba) (op.ur.)

Primljeno: 28. listopada 2004.



sl.13-16. Izložba "7000 godina perzijske umjetnosti", Muzej "Mimara". 2004. g.

Autor fotografija izložbe je Feda Fatičić.

AN EXHIBITION IS A MESSAGE...

An interview with Nikolina Jelavić-Mitrović

Nikolina Jelavić-Mitrović studied product design at the Design Studio at the Zagreb School of Architecture. She began collaboration with the Ethnographic Museum in Zagreb back in 1995 as an associate of the architect and professor Nenad Fabijanić at the exceptionally successful exhibition *Lace from Pag* and has since that time worked on exhibition designs for several very significant projects. She says she always keeps in mind the users or visitors, thinking about ways to ease their perception of the theme of the exhibition; she feels that an exhibition must be clear, accessible, interesting, contemporary and conform to professional standards. An exhibition is a message, and the exhibition design is architecture within an architecture that needs to be respected. Her aim is to have an exhibition create an atmosphere for visitors with its appearance, materials and colour, so that after a period of time spent at the exhibition he or she might at least to some extent have a feeling of being in another world. She devotes most of her time to studying the theme and feels that her role should not be overstressed, that everything should be arranged with moderation, so that the visitor is not struck by lesser or greater mistakes in the dimensions or the execution of the exhibition, allowing him to concentrate on the theme and the objects.

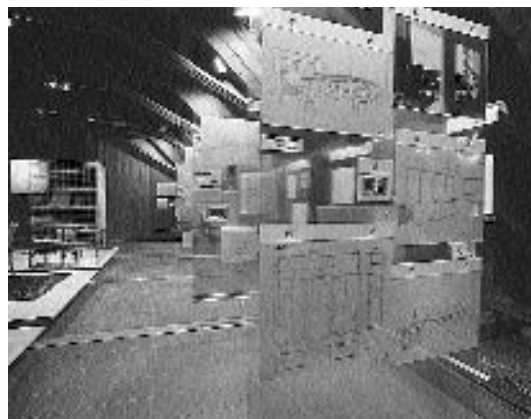
She feels that thoughts about museum exhibitions have begun to move in an interesting direction and that there is a small revolution of sorts taking place inside museums. Most museums recognise that it is necessary to have interesting projects, that they need to think about visitors, about how to attract them, to introduce new technologies and, what is most important, to educate them.

"To je prekrasan i dinamičan posao u kojemu se sa svakom izložbom veoma mnogo nauči. Katkad je teško jer se suočavam s nizom poteškoća pri izvedbi, ali mi je izuzetno važna sloboda koju imam dok radim."

CENTRALNA IDEJA

ŽELJKO KOVAČIĆ □ Zagreb

sl.1. Izložba "Mladen Kauzlarić - ukus međuratnog Zagreba": Lebdeći stol
sl.2. Izložba "Mladen Kauzlarić - ukus međuratnog Zagreba": Transparentno izlaganje



Nisam zaposlen u nekome muzeju i ne moram pisati izvješća o svom radu, a kako su izložbeni postavi nestalni i prolazni, odlučio sam se za njihovo dodatno dokumentiranje ovim člankom.

Ljetos (2004. godine) u novinama se pojavila najava izložbe o Mozartu u Albertini u proljeće 2006. godine. Već su sada prezentirane vizije, koncepcija, prostor. Nije objavljen iznos financijskih sredstava za realizaciju izložbe, ali vjerujem da je on vrlo visok. Dakle, u inozemstvu se to radi uz dosta vremena i mnogo novca, a svi eksponati za izložbu su obrađeni.

Izložbe koje sam ja projektirao rađene su u našim uvjetima, uglavnom potpuno drukčijima.

Ima nešto od igre u projektiranju izložbi.

Kako ponekad od vizualno nezanimljivih predmeta napraviti atrakciju, malim eksponatima dati značenje velikih, spekulativnome pronaći predmetnost, s malo artefakata prezentirati ideju, dvodimenzionalnome dodati dubinu, prostornost.

Uvijek tražim centralnu ideju.

Problem problema katkad zna biti rješenje. Na nedostatku i njegovu potenciranju može se graditi prostor ili kontrast.

Izložba mora biti prostor - ambijent, ili neki njegov fragment, detalj. Okolinu je najbolje izgraditi, ako je moguće, od izložaka. Iskoristiti prednosti i nedostatke izložbenog prostora. U njemu pronaći postamente, oltare, okvire.

Iskustva drugih medija, umjetnosti.

Voditi posjetitelja. Mijenjati ritam atrakcija, broja izložaka. Iznenadenja.

Biti edukativan, a ne dosadan. Koristiti se svim vrstama osjećaja i probuditi ih u posjetitelja. Humor je uvijek dobrodošao.

Zatvaranje izložbe slično na kraj igre.

Koliko god kule od pijeska bile lijepe, plimni val od njih ponovno načini samo pješčanu plažu.

Izložbe na kojima je Željko Kovačić surađivao kao autor likovnog oblikovanja u razdoblju od svibnja 2003. do prosinca 2004. (op.ur)

"MLADEN KAUZLARIĆ - UKUS MEĐURATNOG ZAGREBA"

Muzej grada Zagreba (svibanj - lipanj 2003.)

Autorica izložbe: Hela Vukadin-Doronjga, viša kustosica, Muzej grada Zagreba, Zagreb

Da li arhitekti lete u nebo?

Poznato je i općepriznato da Cigani lete u nebo, o tome je čak snimljen i film, no uspijeva li to i arhitektima?

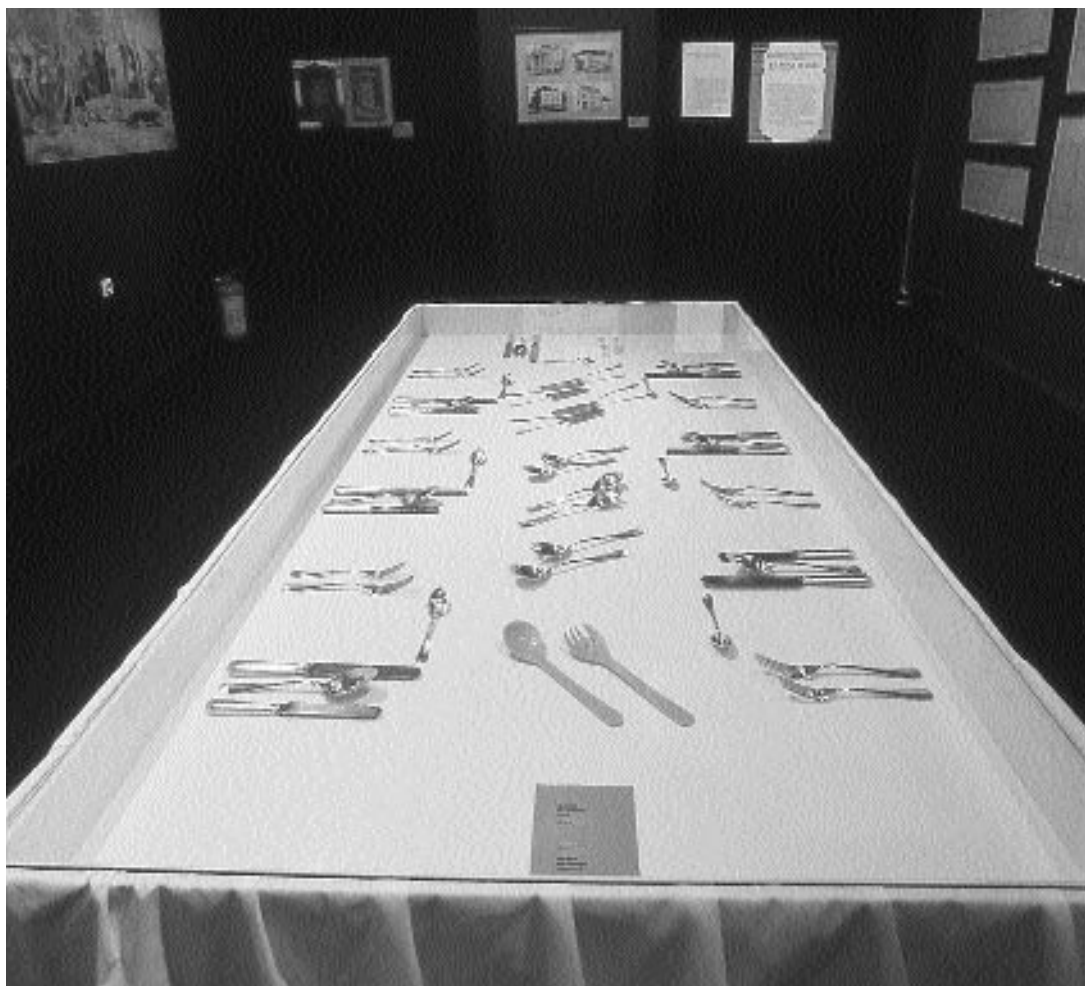
Radeći na izložbi o obiteljskim kućama i vilama arhitekta Mladena Kauzlarića, jednoga iz herojskog doba naše arhitekture (zanimljivo da ga već tada investitorica i prijateljica, I. K. Aleksandrova zove *herojem*), postavio sam si to pitanje.

Postav izložbe rađen je odmjereno, kao što je decentna i arhitektura Mladena Kauzlarića.

Njegovi originalni nacrti na pausu izloženi su na način

"Kako ponekad od vizualno nezanimljivih predmeta napraviti atrakciju, malim eksponatima dati značenje velikih, spekulativnome pronaći predmetnost, s malo artefakata prezentirati ideju, dvodimenzionalnome dodati dubinu, prostornost.

Uvijek tražim centralnu ideju."



kako su se nekada arhivirali - vertikalno obješeni u ormarima za pohranu - a sada izloženi između dvije plastične folije koje omogućuju transparentno pregledavanje cijelog opusa.

U sredini su ambijenti u nizu, kao ostatak stvarnog arhitektova stana, ali i njegovih interijera općenito - vokabular *Kauzlarićeve kulture stanovanja*.

Mnogi ljudi smatraju da ima previše arhitekata - prema kvaliteti izgrađenih kuća čini se da ih ima premalo. I našem se heroju dogodilo da su mu mnoge kuće prerađivali i uništili kolege arhitekti.

Ja ne znam odgovor na pitanje iz naslova, ali neka to bude objašnjenje za lebdeći crtači stol na početku izložbe.

Cigani, stolovi, svatovi, cijela sela (usporedi kod Chagalla), vidjeli smo, mogu letjeti, za arhitekte, čini se, to još nije dokazano, ili, možda, kao u onom starom vicu:

- *Tovariš genjeral, krakadilj ljetajet?*
- *Durak, krakadilj ne ljetajet, nu možno, njisko, njisko.*

"OSTAVŠTINA OSJEČKE SLOBODNOZIDARSKJE LOŽE BUDNOST"

Muzej Slavonije, Osijek (srpanj - prosinac 2003.)
Hrvatski povijesni muzej, Zagreb (travanj - kolovoz 2004.)

Autori izložbe: Grgur Marko Ivanković, viši kustos, Muzej Slavonije, Osijek i Ante Grubišić, kustos, Muzej Slavonije, Osijek

Izložba *Ostavština Osječke slobodnozidarske lože Budnost* raspoređena je u tri cjeline koje su sukladne trima osnovnim prostorima svake lože, pa tako i ove osječke. Ispred ta tri kulturna prostora nalaze se dvije uvodne dvorane.

sl.3. Izložba "Ostavština osječke slobodnozidarske lože Budnost": Bijeli stol

sl.4. Izložba "Ostavština osječke slobodnozidarske lože Budnost": Soba izgubljenih koraka

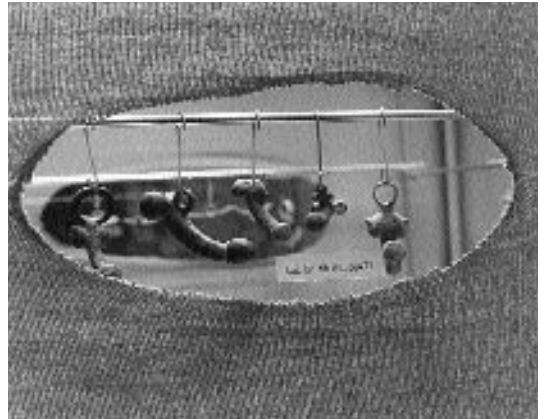
sl.5. Izložba "Zvonimir Faist, Diktati vremena": Plakati

sl.6. Izložba "Zvonimir Faist, Diktati vremena": Mijene tipologije žena



sl.7. Izložba "Falusom protiv uroka": Tornjevi kraj Popovog tornja

sl.8. Izložba "Falusom protiv uroka": Peep-show



A) U PRVOJ UVODNOJ SOBI KRATKIM SU TEKSTOVIMA OBJAŠNJENE NAJBITNIJE ČINJENICE:

- o slobodnom zidarstvu
- o slobodnom zidarstvu u Hrvatskoj
- o slobodnom zidarstvu u Osijeku, s naglaskom na Loži Budnost

B) KNJIŽNICA

Vrlo velik i značajan sačuvani fond knjižnice izložen je u dodatnoj prostoriji, zajedno s velikom slikom *Faust*. Kao poseban dodatak tom postavu izložbe u Zagrebu, u svojevrsnom *backstageu* biblioteke izloženi su predmeti masonskih loža s područja Zagreba iz zbirke Hrvatskoga povijesnog muzeja.

1. BIJELI STOL

... zajednički je obrok nakon gotovo svakoga ritualnog rada SZ loža. Iako je dio rituala, mjesto je gdje se može razgovarati i o administrativnim i ostalim profanijim pitanjima lože. Zbog toga ovdje izlažemo profaniju pojavnost Lože Budnost. U sredini prostorije je bijeli stol na kojemu je složen pribor za jelo za sedam osoba. Na zidovima je izložena dokumentacija o slobodnozidarskoj arhitekturi u Osijeku, zgradama monumentalnih obilježja, fotografije nadgrobnih spomenika masona, a u nastavku dio o svečanom zastoru za HNK u Osijeku Bele Csikosa Sesije.

2. SOBA IZGUBLJENIH KORAKA

... predvorje je svakoga slobodnozidarskog hrama, kao

i soba pripreme za sam ritual. Tu su izloženi portreti članova Lože Budnost, osmrtnice, diplome, arhitektonske ploče. U dva originalna ormara prezentiran je sitniji inventar koji se i čuvao u njima: torbice, bižui, alat, mačevi...

3. LOŽA

Prema nacrtima rekonstruiramo, gotovo u mjerilu 1:1, unutrašnji izgled Lože Budnost u Osijeku, na Trenkovu trgu. Na podu je šahovsko opločenje s naizmjeničnim crnim i bijelim kvadratima. Uokolo je podignut postament, s dodatnim uzdizanjem za još dvije stube, u apsidi, za stol Velikog majstora. Organizacija prostora ponavlja nacrt u svim detaljima, s točnim pozicioniranjem sačuvane opreme: stolovi, stupovi, zidni svijećnjaci, kandilo.

Prema staroj koloriranoj gravuri *Slobodni zidar oblikovan od atributa Lože*, London, 1754. godine, izvedene su siluete kaširane na ivericu, na kojima se izlažu insignije: pregača, bižu. Po tri "masona" sa svake strane drže mačeve za čelični svod. Nadzornici i Veliki majstor u rukama drže čekiće, a ispred stola Velikog majstora je kamena kocka i šestar. Na taj smo način glavne izložke stavili u njihov kontekst i dali ambijentalnost izložbi.

Prostor izložbe oblikovan je na osnovi simbolike slobodnog zidarstva koja je "kao stupovi zidarske zajednice vrijednost na čitavom svijetu", simbolike brojeva (3, 5, 7), prostora, znakova.



"Slobodnozidarski sistem znakova je zagonetan sistem; jedno stoji umjesto nečega drugog za približno točan sadržaj. Napustiti simbole znači napustiti slobodno zidarstvo."

"ZVONIMIR FAIST - DIKTATI VREMENA"

Muzej grada Zagreba (listopad - prosinac 2003.)

Autorica izložbe: Željka Kolveshi, muzejska savjetnica, Muzej grada Zagreba, Zagreb

*...i onda mi je rekô,
dečko sad možeš
kad hoćeš doć' gledat'
film koji hoćeš.*

(Z. Faist, Kaz. 1 A, str. 12)

Radeći na postavu izložbe plakata Zvonimira Faista, i sâm sam poželio pustiti toga "malog" Faista od 89 godina ponovno u kino, ali da sada pogleda film o sebi, a s njime i svi posjetitelji izložbe. Jednako tako, i uvodna legenda o životu, radu/igri, djelu izvedena je kao niz plakata zalijepljenih na oglasnu ploču, kao što su to bili i njegovi plakati. Želio sam da poput priče o *Alisi u zemlji čudesa*, koja prolazi kroz ogledalo, i Zvonimir Faist prođe kroz platno ekrana i dasku oglasne ploče te uđe u medij filma i oglašavanja za koji je cijeli život radio. Fascinirao me rad Zvonimira Faista, odnosno način na koji je oblikovao i ručno realizirao plakate u malim nakladama od 100 do 200 primjeraka, upravo onako kako se danas reklamiraju suvremene digitalne tiskare. Radeći cijeli život na prezentaciji drugih ljudi i njihovih proizvoda, i sam je napokon, dočekavši svojih petnaest minuta slave, zaslužio doći na ta posvećena mjesta promocije (filmsko platno, oglasne ploče) ...

"FALUSOM PROTIV UROKA"

Muzej grada Zagreba (prosina 2003. - siječanj 2004.)
Autori izložbe: dr. Damir Kovač, Morena Zelle

Zbirka antičkih falusa dr. Damira Kovača sastoji se od 160 privjesaka, prstenčića i kipića sa simboličkim značenjem za prizivanje sreće i plodnosti te zaštitu od uroka i zlih sila.

Uz predmete koji se izlažu, odnosno uz njihove pred-



sl.9. Izložba "Vučedolski hromi bog - Zašto svi metalurški bogovi šepaju?": Megaron

sl.10. Izložba "Vučedolski hromi bog - Zašto svi metalurški bogovi šepaju?": Light show

loške, vezane su mnoge priče, anegdote, osobito često vezane uz *njegovu* veličinu.

Ti vrlo mali amuleti (milimetarskih dimenzija) izloženi su u vitrinama oko kojih su potkonstrukcije u različitim oblicima nalik na muško spolovilo (dimenzija u metrima).

Ti glatki, spiralni, rebrasti, izvijeni oblici presvučeni su u elastični, raznobojni render koji asocira na kondome.

U renderu su izrezani prerezi kroz koje se, kao u *peep-showu*, virka da bi se vidjeli izložci.

"VUČEDOLSKI HROMI BOG - ZAŠTO SVI METALURŠKI BOGOVI ŠEPAJU?"

Gradski muzej Vukovar (lipanj - prosinac 2004.)

Autor izložbe: Aleksandar Durman

Autor glazbe: Stanko Juzbašić

Sam tekst scenarija izložbe *Vučedolski hromi bog* potpuno se podudara s tekstom kataloga izložbe i dan je u integralnom obliku u legendama na izložbi.

Nije se mogla ni smjela skratiti nijedna riječ a da se ne izgube podaci nužni za razumijevanje univerzalnosti te nove teorije koja objašnjava *Zašto svi bogovi metalurgije šepaju?*

Originalnih arheoloških izložaka i ovdje je vrlo malo te postoji niz prostora bez arheoloških artefakata, a svjetlo i mrak vrlo su važni gradbeni elementi izložbe.

Uvodna instalacija o Heraklitovoj misli o stalnoj mijeni vatre izvedena je kao mali *light-show* koji u mračnoj



sl.11. Izložba "Vučedolski hromi bog - Zašto svi metalurški bogovi šepaju?": Zemaljska vatra



sl.12. Izložba "Vučedolski hromi bog - Zašto svi metalurški bogovi šepaju?": Hefestova radionica s češnjakom u zraku



sl.13. Izložba "Nemirna zemlja": Nastanak Zemlje

sl.14. Izložba "Nemirna zemlja": Pojava i razvoj života na Zemlji (slojevi života i smrti)

sl.15. Izložba "Nemirna zemlja": Mamut - kosti u siluetama



sobi odvlači posjetitelje iz svakodnevnice u mitsko razdoblje početaka metalurgije.

U drugoj je sobi instalacija *nebeske vatre u kameni doba* u kojemu čovjek još nije ovladao vatrom i samo je uplašen i fasciniran njezinom moći.

Kada Nebu uspije oteti vatru te otkriti načine njezina paljenja, čovjek stvara *zemaljsku vatru*. Instalacija u trećoj sobi asocijacija je na vezu između paljenja vatre drvenim svrdlom i spolnoga čina.

Badenska kultura, zahvaljujući bakrenoj rudači bogatoj arsenom, omogućuje izradu prvih metalnih oštrica kojim se reže i bode te su artefakti toga doba simbolički izloženi u šiljatoj vitrini.

Razrušena *Mramorna dvorana* Dvorca Eltz omogućila nam je prezentaciju presjeka *Megarona lijevača bakra* na *vučedolskom Gradcu*.

U međuvremenu smo načinili novi projekt Arheološko-turističkog parka Vučedol u sklopu kojega je napravljena i rekonstrukcija Gradca, te tu pokazujemo i način na koji namjeravamo izvesti tu rekonstrukciju. Posjetitelji ulaze na razinu u kojoj je katakombna grobnica s petero djece ukopana dva metra ispod podnice samoga Megarona, a koja je formalno obješena o sam pod s ložištem peći za taljenje bakra.

U neposrednoj je blizini, osim groba lijevača i njegove žene, u jednoj jami pronađena i keramička ptica za koju i tada istraživači nisu bili sigurni što predstavlja, te je u arheološkom dnevniku istraživanja M. Šeper prekrizio



napisanu riječ *kokoš* i dopisao *golub*.

U nastavku je predložen niz sličnih posuda i hramova posvećenih ptici koja je, očito, prikaz jarebice. Dane su rekonstrukcije hramova u Kafadži, nedaleko od današnjega Bagdada, s identičnom pticom na oltarnom dijelu te u Knosu, na Kreti, gdje je Evans otkrio oslikani friz jarebica.

Preko jarebice - koja u očuvanju svoga gnijezda zadržava lovca šepanjem glumeći da je ranjena - dolazimo do hromoga boga Hefesta i njegova patuljastog pomoćnika Kedalionia.

Iskoristili smo još jednu mogućnost Dvorca Eltz i posjetitelje ponovno spuštamo u podrum s rekonstrukcijom smrtno opasne Hefestove radionice.

Vraćamo se u prizemlje i pokazujemo uporabu nove halkopiritne rudače koja više nije opasna i koja omogućuje da gotovo svaki čovjek postane kovačem za svoje potrebe. Vrlo je dobra ilustracija toga asirsko trgovište Karum, u kojemu se u gotovo svakoj kući nalazi lijevačka peć za taljenje bronce. I tu su pronađene keramičke jarebice koje su sada samo reminiscencija na prošle, životno opasne metalurške procese.

Stranice telefonskoga imenika Zagreba s najčešćim prezimenima (a to nije slučaj samo u Hrvatskoj) koja u korijenu imaju riječ *kovač* dokumentiraju važnost, ali i ekspanziju toga zanimanja.

"NEMIRNA ZEMLJA"

Hrvatski prirodoslovni muzej, Zagreb (lipanj - prosinac 2004.)

Autor izložbe: Darko Rukavina

Stil poučnih, bogato ilustriranih knjiga učinio mi se najboljom inspiracijom za postav te vrlo složene teme: kako je nastala, kako funkcionira, od čega se sastoji Zemlja.

Slike prelaze u treću dimenziju i postaju modeli. Komika iz naslova izložbe služi se kao glavni motiv prezentacije.

U uvodnom hodniku mural sekvencija postanka Zemlje prelazi u zavijenu plohu s *fiber-optic* rasvjetom koja treptanjem asocira na zvjezdano nebo, s povećanjem snimke Zemlje iz svemira ispred plohe.

Postojeća arhitektura sobe postaje jedan od elemenata postava: na prozore su nalijepljeni duratransi, unutar jednog dovratnika uglavljen je segment presjeka Zemljine kore, a u drugome je instalacija potresa s upozoravajućim natpisom: *U slučaju potresa, najsigurnije mjesto u kući je ispod dovratnika.*

Staro mitološko objašnjenje da je Zemlja položena na četiri slona koje nosi velika kornjača poslužilo je kao ideja za izradu postamenta s eliptičnim bazenom u kojemu plivaju praoblaci kontinenata - a sve u funkciji objašnjenja tektonike ploča (plutajući kontinenti).

Plastični *Actionmani* skaču, sabijaju i guraju slojeve Zemlje te simuliraju način na koji nastaju deformacije u Zemljinoj kori. U nastavku su, također preko modela, prikazane litosfera, hidrosfera i atmosfera.

Podloga svih prikaza je sferni oblik Zemlje te je i za prikaz razvoja života na Zemlji uzet veliki segment. Jer, kao što kaže biblijska misao, *iz zemlje uzet si bio - prah si, i u prah ćeš se i vratiti*. Sav život na Zemlji nastaje iz zemlje, a svojom smrću čovjek postaje novi talog i novi sloj Zemljine kore. U radialnim isječcima ugrađene su vitrine za fosile s osvijetljenim duratrans ilustracijama života u pojedinim geološkim razdobljima.

Kosti vunastog mamuta dobile su dodatnu slojevitost silueta koja posjetitelju daje dobar osjećaj njegovih proporcija.

Primljeno: 15. rujna 2004.

THE CENTRAL IDEA

For many years now Mr Željko Kovačić has been designing temporary and permanent exhibitions for a large number of Croatian museums. In this contribution he presents visions, concepts, space and the conditions in which the following recent projects were carried out:

Mladen Kauzlarić - A taste of Zagreb between the Two World Wars, Zagreb City Museum, 2003; *The Heritage of the Freemasons' Lodge "Vigilance" from Osijek*, the Slavonian Museum, Osijek 2003; the Croatian History Museum, Zagreb, 2004; *Zvonimir Faist - The Dictates of Time*, Zagreb City Museum, 2003; *The Phallus Used to Battle Spells*, Zagreb City Museum, 2003/2004; *The Lame God from Vučedol - Why All Metalurgic Gods Have a Limp?*, the Vukovar Town Museum, 2004; *Restless Earth*, the Natural Science Museum, Zagreb, 2004.

How does one make an attraction of objects that are sometimes uninteresting, how does one give small exhibits the significance of large ones, how does one use speculative means to find objective nature, how does one present an idea with few artefacts, how does one give depth and spatial characteristics to two-dimensional objects?

I always look for the main ideal.

The problem sometimes turns out to be the solution. We can build space or contrast on shortcomings by stressing them.

An exhibition needs to be a space - a setting, or its fragment, a detail. It is best to build surroundings using exhibits, if possible. To use the advantages and disadvantages of the exhibition space. To find mounts, altars, frames inside it.

Experiences from other media, arts.

To lead visitors. To change the rhythm of attractions, number of exhibits. Surprises.

To be educational, and not boring. To use all forms of emotion and evoke them in visitors.

Humour is always welcome.

Closing an exhibition is like the end of a game.

However beautiful castles made of sand may be, the tide comes in and turns them into nothing more than a sandy beach. (Taken from Željko Kovačić's text)

OSLOBOĐENI PROSTOR ZA NOVU UMJETNOST

Izložba "Secesija u Hrvatskoj" u Muzeju za umjetnost i obrt, Zagreb,
14. prosinca 2003. - 18. svibnja 2004.

ŽELJKO KOVAČIĆ □ Zagreb

Izložba *Secesija u Hrvatskoj* u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu bila je otvorena pet mjeseci i za to vrijeme razgledala su je 90.082 posjetitelja. Iako se relativno dugo pripremala, vrijeme za rad na postavu je bilo kratko te su ostala tek tri mjeseca za koncipiranje, dizajniranje i realizaciju postava.

Osjetio se probuđeni elan novog ravnatelja muzeja Miroslava Gašparovića i cijele ekipe MUO-a. Uvedena su cjelodnevna stručna vodstva kroz izložbu, individualna vodstva mobitelom, izrađene su (i prodane) mnogobrojne replike, suveniri, plakati, tiskan je raskošni katalog, vodič po izložbi kao prilog *Nedjeljnog Vjesnika*...

Materijal za izložbu *Secesija u Hrvatskoj* bio je raspoređen na uobičajeni način, u grupe predmeta po tematskim cjelinama: arhitektura, slikarstvo, kiparstvo, grafičko oblikovanje, fotografija, namještaj, moda i modni pribor, metal, keramika i staklo.

Predložio sam drukčiju koncepciju postava izložbe koja je zahtijevala preslagivanje i kombiniranje predmeta u cjeline tako da se prezentiraju u kontekstu okruženja vremena nastanka te da se omogući veća koherentnost postava i njegova bolja preglednost. Željeli smo analizirati secesiju, načiniti - kao na snimci magnetne rezonancije - niz sitnih presjeka iz različitih smjerova, različitih kutova koji se kaleidoskopski mijenjaju, poput nekakve Rubikove kocke koja daje niz *imagea*, ali koji na kraju tvore veliku, cjelovitu sliku secesije.

Relativno velika površina prostora (oko 1.000 m²) i velik broj izložaka (približno 860) zahtijevali su i različitost ritma izlaganja, odnosno tempa obilaska posjetitelja kroz prostore izložbe. Klasično izlaganje eksponata u vitrine, na postamente i zidove, izmjenjuje se s ambijentalnim postavom i atrapama koje služe kao vitrine.

Mijene boja imaju cilj naznačiti podteme unutar glavne teme, akcentirati, ali i "razbuditi" posjetitelje. Sami tonovi boja pozadina namjerno su nešto intenzivniji od pastelnih secesijskih da načine odmak i cezure.

Suženja i proširenja uglavnom su vezana uz nove instalacije i namjerno izvedena kao svojevrzne prepreke ili ventili na putu obilaska.

Aktiviranjem prostorâ Muzeja za umjetnost i obrt koji dosad nisu korišteni za izlaganje dobili smo kružni tok

sl.1. Ulazni portal na izložbu "Secesija u Hrvatskoj" inspiriran arhitektonskom kompozicijom Valenta Morandinija za pročelje vlastite kuće u Varaždinu (foto: Srećko Budek)



sl.2. Izložba "Secesija u Hrvatskoj": spuštajući se prema dvorišnim izložbenim dvoranama prolazi se kroz hodnik na čijim staklenim stijenama su nalijepljena velika povećanja ili kolaži predmeta koji će se kasnije vidjeti u postavu. (foto: Srećko Budek)



obilaska koji omogućuje veću koncentraciju posjetitelja na izložbu i kontinuirano prolaženje kroz cijeli prostor postava.

U predvorju nasuprot ulaza u Muzej izveden je veliki portal izložbe koji je inspiriran arhitektonskom kompozicijom Valenta Morandinija za pročelje vlastite kuće u Varaždinu, ali s drugim gradbenim elementima. Svi dijelovi portala zapravo su na neki način *ne-stvarni* jer su promijenili dimenziju ili funkciju. Velika luneta zapravo je povećana skica za tanjur Antonije Krasnik s logom izložbe; lijevo je slojeviti model sfinge Ivana Meštrovića iz njegova *Vidovdanskog ciklusa*. U niši, čija pozadina ima povećani uzorak ornamenta Tomislava Krizmana koji objedinjuje secesijske vegetabilne vitice i pučku umjetnost zagorskih litarara, na postamentu je model boce čudotvornog napitka *Elsa-fluid*, u dimenziji između prave bočice i njezina povećanja na uglu Fellerove zgrade na Trgu bana J. Jelačića koju je projektirao arhitekt V. Bastl 1905./1906. godine. Ta boca ima nekoliko konotacija: ona je simbol *fin de siècle*-ovske potrebe za novim, svemogućim izumima, jer je taj



sl.3. Izložba "Secesija u Hrvatskoj": interijer kuće; svaki dio stana predstavljen je na zasebnom podestu s paravanom u drugoj boji (foto: Srećko Budek)

čudotvorni napitak liječio od svih bolesti; *Elsa-fluid* bio je i uspješan hrvatski proizvod koji se prodavao diljem svijeta, a njegov izumitelj Eugen Viktor Feller izgradio je četiri zgrade koje su znatan doprinos razvoju hrvatske arhitekture.

Spuštajući se prema dvorišnim izložbenim dvoranama, prolazimo kroz hodnik na čijim su staklenim stijenama nalijepljena velika povećanja ili kolaži predmeta koji će se kasnije vidjeti u postavu. To je svojevrsna uvertira izložbe u kojoj se mogu vidjeti naznake nekih tema što će se kasnije razraditi.

U prvoj je izložbenoj dvorani na zidu kratka definicija secesije kao stila, uz naznaku vremena koje joj neposredno prethodi. Sam naziv pisan je tipom slova preuzetim s naslovnice studije *Secesija* Ive Pilara, iz koje su i citati na izložbi.

Prolaz s povećanom pozivnicom za otvorenje *Hrvatskog salona* 15. prosinca 1898. uvodi nas u prostor gdje je dana kratka reminiscencija na tu izložbu, kojom zapravo počinje secesija u Hrvatskoj. Treća tema govori o središtima, utjecajima i odrazima iz svjetskih središta. Na zidu su ispisane mnoge varijante naziva toga novog stilskeg razdoblja.

Daljnja analiza secesije provodi se prezentacijom morfologije stila.

Postojeće vitrine "odjevene" su u nabrano platno poput zidnih svjetiljki u bečkom *Kärtner baru* Adolfa Loosa iz 1907. godine.

Sljedeća tematska cjelina ilustrira gradski život u doba secesije, s posebnim naglaskom na novim trendovima. Polazište je eksterijer, ulica.

Tek etiketa s odjeće *Robes et confectiions* Gjura Matića bila je dovoljna za idealnu rekonstrukciju njegova krojačkog salona, kojega nam je danas poznata samo adresa.

Niz atelijskih snimaka dubrovačkog fotografa *Antuna Miletića* omogućio nam je da kolažiramo rekonstrukciju secesijske pozadine iz njegova atelijera. Jedan skriveni prekidač omogućit će starijim posjetiteljima da zavire u svojevrsni *peep-show* slikara Bele Čikoša Sesije i njegovih fotografskih studija za slike.

Od male fotografije trgovine *Brune Wolffa* napravljena je velika kopija izloga u mjerilu 1:1, koja je zapravo vitrina za izložke čime se poneki iz zbirke MUO-a vratio u svoju trgovinu.

Malo dvorište između depoa Muzeja za umjetnost i obrt podsjetilo me na fotografiju bravarske radionice *Devide - Modec*, pa sam u tom prostoru fotopovećanjima na paravanima ostvario imitaciju tog ambijenta. Plakati koji su se u to vrijeme pojavljivali u Hrvatskoj poslagani su kao na velikoj zidnoj oglasnoj ploči.

U atrapi knjižare *Morpurgo*, mjestu okupljanja narodnjaka u Splitu, izložene su knjige novog doba koje su sadržajno i oblikovno drugačije od dotadašnjih.

Jedinstveni niz najamnih secesijskih kuća s predvrtovima izgrađenih u Osijeku pokazuje kako arhitektura secesije počinje znatno mijenjati sliku gradova, što je opsežnije prezentirano u sljedećem odjeljku urbane opreme i javnih objekata.

Da bi izložba bila potpuna, "napravili" smo i kavanu koja je kolaž *Prve ličke kavane* iz Gospića, sisačkog *Velikog Kaptola* i zagrebačkog *Corsa*, sa suvremenim automatom za kavu.



sl.4. Izložba "Secesija u Hrvatskoj": na zidu su ispisane varijante naziva secesija (foto: Srećko Budek)



sl.5. Izložba "Secesija u Hrvatskoj": prezentacija morfologije stila - asimetrija (foto: Srećko Budek)

sl.6. Izložba "Secesija u Hrvatskoj": detalj secesijske ulice - trgovina Brune Wolffa (foto: Srećko Budek)

sl.7. Izložba "Secesija u Hrvatskoj": u malom dvorištu između depoa Muzeja smješteno je fotografski povećano dvorište bravarske radionice Davide - Modec (foto: Srećko Budek)



sl.8. Izložba "Secesija u Hrvatskoj": prostorni kolaž kavana s automatom za kavu (foto: Srećko Budek)



Kroz povećanu fasadu *Kina Urania* dolazi se u minikino s projekcijama filmova koji označavaju početke kinematografije u Hrvatskoj.

Žena je stalni motiv u umjetnosti, ali u secesijskoj interpretaciji njezina figura često prelazi u arabesku.

Kult prirode, šetnje, izleti u prirodu i putovanja postaju značajna "zanimacija" u slobodno vrijeme, što potiče razvoj nove grane gospodarstva - turizma.

Iz eksterijera ulazimo u interijer kuće ili stana, ali postupno, preko vrtnog paviljona. Dva važna društvena događaja - ples i vjenčanje, okviri su za izlaganje najbolje ukrašenih toaleta; za njih je iskorišten pregrađeni hodnik.

Svaki od dijelova stana na novom je podestu s paravanom u drugoj boji.

Spavaća soba od mjedi bila je soba dr. Ive Račića, vlasnika *Sumpornog kupališta* u Splitu, također građenoga u duhu secesije, čija je slika "ugrađena" u prozor sobe.

Na zidovima izložbenih dvorana usporedno je prezentirana arhitektura vila i stambenih zgrada koja završava dvjema kućama istog investitora - Eugena V. Feller: uglovnicom na Trgu bana J. Jelačića, *Elsa-fluid domom*, i vilom u Jurjevskoj ulici, prema projektima njegovoga polubrata, poznatog Münchenskog arhitekta Mathiasa Feller. Tu je izložena i mala bočica čudotvornog pripravka *Elsa-fluid* o kojoj je bilo riječi na početku ovog teksta.

Na jugoistočnom uglu zgrade MUO-a ostavili smo otvorena dva prozora kako bi posjetitelji mogli vidjeti dvije secesijske zgrade u susjedstvu: *Trgovačko-obrtnu komoru* V. Bastla iz 1901.-1903. i *Trgovačko-obrtničku komoru* L. Kalde iz 1912.-1914. godine.

Usporedno s prikazom stanovanja predstavili smo i domaću industriju, ponajprije namještaja, ali i drugih proizvoda. Pećnjaci iz tvornice *Josipa Kalline* ugrađeni su u zidnu plohu, a pločice *Zagorka* na nacrtani raster opločenja.

Put od eksterijera preko interijera završili smo naglaskom na individualnosti. Secesija nije jedinstveni stil; osim brojnih varijanti s obzirom na geografske i morfološke različitosti, postoji i jaka individualna sloboda izražavanja, te se i u Hrvatskoj izdvajaju pojedine osobnosti koje su prezentirane nizom malih autorskih cjelina.

Kao što je izložba započeta prikazom situacije prije secesije, tako je i završena najavom sljedećih razdoblja. Na crno obojenom zidu kao naznaka početka Prvoga svjetskog rata i kraja secesije izloženi su prijelazni radovi.

Prezentacija arhitekture secesije djelomično je uklopljena u osnovno nizanje tema, a ostatak je izložen na galerijama atrija.

Koncepcija projekta: Vladimir Maleković

Voditelj projekta: Miroslav Gašparović

Scenarij izložbe: Miroslav Gašparović, Željko Kovačić, Nada Premerl

Prostorna koncepcija i likovno oblikovanje: Željko Kovačić

Primljeno: 15. rujna 2004.



sl.9. Izložba Secesija u Hrvatskoj: kult prirode (foto: Srećko Budek)

sl.10. Izložba Secesija u Hrvatskoj: vitrina plesnog vjenčića (foto: Srećko Budek)

ings of the time when they were made in order to enable a greater coherence of the exhibition and its clear layout. The aim was to analyse Art Nouveau, to make a series of small cross-sections from various directions, from different angles that change kaleidoscopically, like a Rubik's cube of sorts that provides a series of images that in the final analysis create a great, integral image of Art Nouveau.

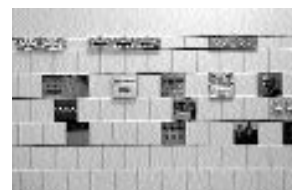
A relatively large area of the exhibition rooms (some 1000 square metres) and a large number of exhibits (some 860) demanded diversity in the rhythm of presentation, namely the tempo of the visitors' tour through the exhibition rooms. The objects were grouped by thematic units: architecture, painting, sculpture, design, photography, furniture, fashion and fashion accessories, metal, ceramics and glass.

The classic presentation of exhibits in glass cases, on mounts and walls was broken up by ambience settings and hollow mounts used as cases. Changes of colour were aimed at delineating sub-themes within the main theme, adding accents, as well as "a wake-up call" for visitors. The path from the exterior to the interior ended with the stress on individuality. Art Nouveau is not a unique style; apart from different variants with respect to geographical and morphological differences, there is also a strong individual freedom of expression, so that even in Croatia individuals singled themselves out, and they are presented through a line of small author's units.

In the same way that the exhibition began with an overview of the situation before Art Nouveau, it ends with indications of periods that would follow. The black wall that stands as an indication of the outbreak of World War One and the end of Art Nouveau holds transitional works. The exhibition *Art Nouveau in Croatia* in the Museum of Arts and Crafts in Zagreb was open five months and was seen by 90,082 visitors.



sl.11. Izložba Secesija u Hrvatskoj : "ženska" kupaoonica (foto: Srećko Budek)



sl.12 Izložba Secesija u Hrvatskoj: keramičke pločice ugrađene u nacrtni raster na zidu (foto: Srećko Budek)

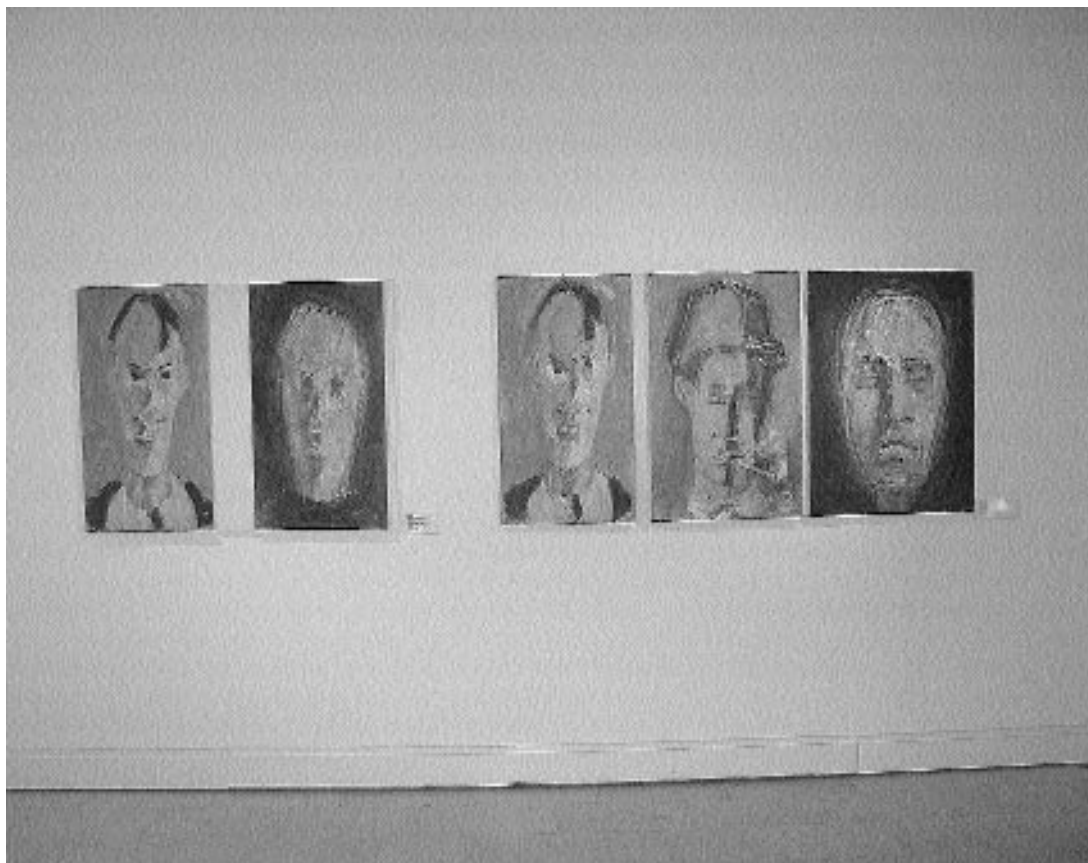
A SPACE FREED FOR NEW ART

The exhibition *Art Nouveau in Croatia* was held at the Museum of Arts and Crafts from December 14th 2003 to May 18th 2004. This article brings the thoughts of the author of the exhibition design about the concept of the exhibition and explains why certain solutions were used. The author of the exhibition design Željko Kovačić proposed a different concept of the exhibition that demanded the rearrangement and combining of objects into units to that objects would be presented in the context of the surround-

POGLED KROZ PROZOR

O likovnom postavu retrospektivne izložbe "Marino Tartaglia", Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2004.

IVA LETILOVIĆ, MORANA VLAHOVIĆ, GORAN PETERCOL □ Zagreb



sl.1. Retrospektivna izložba "Marino Tartaglia", Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2004.

Retrospektivna Tartagliina izložba bila je postavljena u prizemlju i na prvome katu galerije Klovićevi dvori. Prostorni karakter Galerije (niz prostorija, gotovo samostalnih izložbenih jedinica, međusobno povezanih kontinuiranim hodnikom uz unutrašnje dvorište) odredio je i podjelu Tartagliina opusa na tematski jasne cjeline.

Cjeline su u prizemlju definirane kronološki i prostorno (Split, Beograd, Beč, Pariz), a na prvom je katu motiv postao kriterij grupiranja slika (portreti, figure, slikar, buketi, cvijeće, pogled s prozora...).

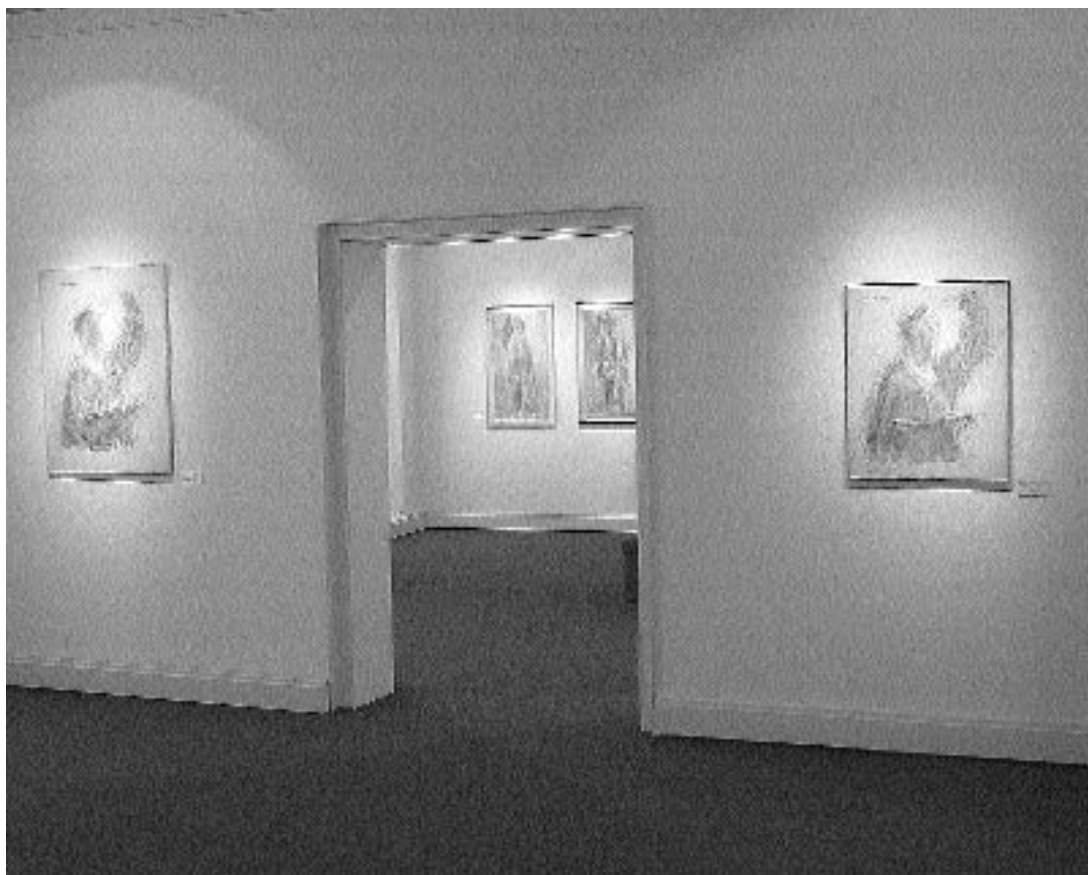
Odnos bijele površine zidova i gustoće izloženoga unutar cjelina neprestano se mijenjao ovisno o karakteru i važnosti izložaka. Hodnici su zadržani samo kao prostori komunikacija, u kojima Tartagline rečenice,

ispisane letrasetom na zidu u neprekinutoj liniji, tj. prostornom kontinuitetu, slijede ritam koraka.

U večernjim satima, kada hodnici ostaju neosvijetljeni (tek na mjestima prijelaza u sljedeću cjelinu reflektor s poda atrijsa kroz prozor baca snop svjetlosti), iste se rečenice projiciraju u vremenskom kontinuitetu na pročelju atrijsa, tako da je svaki idući "pogled kroz prozor" nova Tartagliina misao.

Autori likovnog postava: autorski tim Iva Letilović, Morana Vlahović, Goran Petercol

Primljeno: 26. studenoga 2004.



sl.2.- 4. Retrospektivna izložba "Marino Tartaglia", Galerija Klovičevi dvori, Zagreb, 2004.



LOOK THROUGH A WINDOW

The design of Tartaglia's retrospective exhibition at the Gallery Klovičevi dvori, Zagreb, 2004

Tartaglia's retrospective exhibition was held in 2003 in the Klovičevi dvori Gallery, whose spatial character (a series of rooms, almost independent exhibition units, connected by a continuous corridor from the inner courtyard) determined the division of Tartaglia's opus into clear thematic entities. On the ground floor the units were defined chronologically and spatially (Split, Belgrade, Vienna, Paris), while the first floor had paintings grouped by motifs (portraits, figures, the painter, bouquets, flowers, views from a window...). Within units the relationship between the surface of the walls and the density of the exhibits continuously changed depending on the character and importance of exhibits. The corridors were used only as a space for communication, where Tartaglia's sentences, written using Letraset letters on the wall in an unbroken line, namely in a spatial continuity, followed the rhythm of footsteps. In evening hours, when the corridors remained unlit (only in places where there is a transition to the next unit, a spotlight from the floor of the atrium projected a beam through the windows), the same sentences were projected in a temporal continuity onto the façade of the atrium, so that each subsequent "look through a window" became a new thought by Tartaglia.



OČUVANJE NEMATERIJALNOGA: TKO, ŠTO, GDJE

DANIEL WINFREE PAPUGA* □ ICOM / ICME - International Committee for Museums and Collections of Ethnography, Norveška



sl.1. Prva norveška natjecanja u *kappleiks* održavala su se kasnih 1800-ih

UVOD. Najnoviji trendovi proučavanja kulture u središte pozornosti počinju stavljati *nematerijalnu kulturnu baštinu*, a UNESCO je jedan od važnijih pobornika tog procesa. Možemo smatrati da je, kad je riječ o toj organizaciji, takvo preusmjeravanje pozornosti prirodan razvoj događaja s obzirom na to da je ranih 1990-ih UNESCO naručio izvješće *Creative diversity* koje je proširilo određenje pojma *kultura* (Svjetska komisija za kulturu i razvoj, 1995.).

Prema UNESCO-ovoj definiciji, nematerijalna baština *uključuje sve oblike tradicionalne i popularne ili narodne kulture, tj. zajednička umjetnička djela podrijetlom iz određene zajednice i utemeljena na tradiciji, uključujući usmenu tradiciju, običaje, jezike, glazbu, ples, obrede, slavlja...*¹ Te se tradicije mogu izražavati raznim oblicima kulturnog izraza ili biti kulturni prostori koji objedinjuju različite kulturne aktivnosti (UNESCO, 2001.).

Pri preusmjeravanju pozornosti na nematerijalnu kulturnu baštinu, mora se dati *prednost onim načinima prikazivanja tradicionalne i popularne kulture koji naglašavaju neke sadašnje ili prošle vidove tih kultura (prikazuju njihovo okruženje, način života te djela, umijeća i tehnike stvorene u tim kulturama)*.² Drugim riječima, u središtu pozornosti je kontekst.

UNESCO se zalaže za multikulturalni pristup očuvanju etnika, ali i razlika ruralnih i urbanih tradicija. Stoga bi obrazovne ustanove morale *na prikladan način osmisliti i uvesti u formalni i izvanškolski nastavni program poučavanje i proučavanje folklora, posebno inzistirajući na poštovanju folklornih tradicija u najširem smislu te riječi te uzimajući u obzir ne samo seoske i druge ruralne kulture već i kulture različitih društvenih skupina nastale na urbanim prostorima* (UNESCO, 1989.).

¹ http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/html_eng/index_en.shtml

² Ibid.

Iako UNESCO promjenu smatra sastavnom dimenzijom kulture, vjeruje se da bi ona, u sklopu globalizacije, ipak mogla biti golema prijetnja tradiciji: *lokalnu nematerijalnu kulturnu baštinu brzo zamjenjuje standardizirana međunarodna kultura, koju potiče ne samo društvenogospodarska "modernizacija" nego i nevjerovatan napredak informacijskih i transportnih tehnika.*³

S obzirom na sve navedeno, UNESCO-ov program *živućih ljudskih blaga (living human treasures)* ponajprije nastoji otkriti nositelje tradicija, odati im priznanje i pobrinuti se da njihovo znanje bude preneseno mlađim generacijama: *nositelje baštine moramo otkriti i odati im službeno priznanje.*⁴

Slično tome, *Objava remek-djela usmene i nematerijalne baštine čovječanstva (Proclamation of the Oral and Intangible Heritage of Humanity)* nastoji:

- *osvijestiti i pobuditi pozitivan odnos prema priznavanju vrijednosti usmene i nematerijalne baštine te spoznaju o potrebi njezina očuvanja i oživljavanja,*
- *procijeniti i popisati svjetska nalazišta usmene i nematerijalne baštine,*
- *potaknuti zemlje na stvaranje nacionalnih inventara usmene i nematerijalne baštine te na poduzimanje pravnih i administrativnih mjera za njezino očuvanje,*
- *poticati angažman tradicionalnih umjetnika i lokalnih aktivnih sudionika te kulture (UNESCO, 2001.).*

Imajući na umu te ideje, želio bih se osvrnuti na tri norveška modela očuvanja *nematerijalne baštine*: glazbeno natjecanje, sustav *pokrajinskoga glazbenika* i akademsko proučavanje narodne glazbe.

GLAZBENO NATJECANJE. Norveški je *kappleik* natjecanje u tradicionalnim pjesmama, plesovima ili instrumentalnim izvedbama, uz suđenje. Suci ocjenjuju nositelje tradicije i odaju im priznanje koristeći se sustavom nagrada. Prve su norveške *kappleike* održane kasnih 1800-ih, a natjecanja su oduvijek bila vrsta pučkih zbivanja koje bi organizirala udruženja amatera narodne glazbe, uz malu financijsku pomoć drugih. Ta su natjecanja bila važna okupljališta glazbenika na kojima su ljudi mogli naučiti ponešto o vlastitoj "neopipljivoj" tradiciji te tradiciji susjednih područja.

Gusle su bile najvažniji instrument u starijoj norveškoj narodnoj glazbi. I osmožičane Hardanger gusle i standardna violina smatraju se tradicionalnim glazbalima, ali se uglavnom rabe u različitim situacijama. Hardanger gusle tradicionalno su solo-instrument, bez obzira na to sviraju li se u plesnim ili koncertnim izvedbama. "Stari" norveški instrumenti (poput različitih narodnih fruli, rogova i žičanih *langeleik* citri) uključeni su u *kappleik* natjecanja, ali isključivo kao solo-instrumenti. Suvremeni instrumenti (primjerice, harmonika, gitara ili kontrabas) i grupne izvedbe potpuno su isključeni. Organizacija *Nacionalna narodna glazba* pokušala je početkom 1980-ih oživjeti *kappleike*. Ta je organizacija, međutim, u *kappleike* uključivala stilove iz *CJELE* Norveške, a uvela je i kategorije za novokomponirane i



sl.2. Fotografija snimljena za vrijeme jednog tečaja sviranja norveške frule (*seljefløyte*), 2001.

grupne izvedbe. Taj je potez izazvao brojne "tradicionaliste" pa su 1986. konzervativni glazbenici utemeljili zasebnu organizaciju čiji je cilj bilo očuvanje solo-izvedbi (v. Mørkhaugen, 1987; Goertzen, 1997). Danas te dvije suprotstavljene organizacije privlače ponešto različite vrste natjecatelja: *kappleike* pod pokroviteljstvom prvotne (liberalne) organizacije "popularnije" su među publikom, ali brojni vrsni svirači ne sudjeluju u njima zbog oprečnih uvjerenja. Model *kappleika* primjer je sustava otkrivanja nositelja tradicije i sustava osiguravanja priznanja ovisnih o tome čija se mjerodavnost priznaje. U ovom primjeru dvije različite grupe svojataju "tradiciju", a svaka od njih ima vlastiti pojam o tome što je zapravo tradicija. Ta vrsta prepirki može potaknuti kulturnu promjenu, ali nam istodobno pomaže konkretizirati pojam tradicije na pučkoj razini.

POKRAJINSKI GLAZBENIK. Brojne su pokrajine i općine tijekom posljednjih nekoliko desetljeća usvojile instituciju *pokrajinskoga glazbenika*, koji na tom području može biti zadužen za glazbene izvedbe, poučavanje i administrativne poslove. Neki su pokrajinski glazbenici klasično obrazovani, ali većina se područja tim sustavom koristi za promicanje lokalne narodne glazbe. Primjerice, u pokrajini Buskerud lokalni pjevač narodne glazbe poučava osnovnoškolce tradicionalnim pjesmama, vodi pokrajinski centar narodne glazbe i putuje unutar pokrajine u funkciji glavnog koordinatora aktivnosti vezanih za narodnu glazbu.

Mogli bismo tvrditi da nematerijalno naslijeđe uvijek ima opipljive oblike jer nositelji tradicije žive u materijalnom svijetu, a predmeti mogu služiti praktičnoj svrsi i biti nositelji simboličkog značenja. Primjer takve dvosmislenosti jest i graditelj instrumenata Nils Stuvstad, koji je tijekom života izradio nekoliko stotina *sjøfløyta*. *Sjøfløyta* je norveška frula, izvorno uvezena iz "prekomorske" Njemačke u 17. stoljeću. Kad je 1980-ih godina gospodin Stuvstad umro, njegova je radionica darovana pokrajini Buskerud i sada je dio muzejske izložbe buskerudskog Centra narodne glazbe. Izložba je otvorena za javnost, ali je lokalnom stanovništvu vjerojatno najkorisnija kao izvor informacija za tečajeve

3 http://www.unesco.org/culture/heritage/intangible/treasures/html_eng/method.shtml

4 Ibid.

5 Izvadak iz *Emneplan for Folkemusikk 1*, dostupnog na: <http://www-not.hit.no/cfl/fagplan-er/2002-2003/629-folkemusikk1.pdf> (autorov prijevod).

narodne glazbe, na kojima polaznike uče izrađivati i svirati pojedine instrumente. Predmeti i kontekst u kojemu djeluju (izrada, sviranje, poučavanje itd.) dio su nematerijalnog naslijeđa.

Voditelj buskerudškog Centra narodne glazbe održava vezu s velikim brojem glazbenika i mnogim je vrsnim glazbenicima u njemu ponuđen honorarni posao profesora. Tečajevi buskerudškog Centra narodne glazbe privlače i ljude izvan te zajednice i vrlo su važan čimbenik održavanja lokalnih tradicija. Tečajeve Centra financiraju i lokalna i nacionalna tijela.

Na jednogodišnjem tečaju Centra polaznike poučavaju kako izraditi i svirati *seljefløyte*, vrstu norveškoga narodnog instrumenta. *Seljefløyte* je vrbova frula koju je moguće izraditi samo u rano proljeće, kad u mladica-ma teče biljni sok. Drvena se kora vrbove grane oguli i dobije se šuplja cijev. Zatim se na jednom kraju izrezbari usnik i glazbenik svira skalu proizvedeći alikvotne tonove pokrivanjem i otkrivanjem kraja frule. Polaznici prolaze intenzivnu trodnevnu pouku iz sviranja instrumenta i posljednjeg dana tečaja održavaju koncert za lokalnu zajednicu.

Nakon toga službeno vladino tijelo priznaje pokrajinskoga glazbenika kao nositelja tradicije, a on pak iskazuje priznanje narodnim glazbenicima koje zapošljava kao profesore.

AKADEMSKO PROUČAVANJE NARODNE GLAZBE. Već više od deset godina *Telemark University College* nudi dvogodišnji program studija narodne glazbe na svom kampusu u Raulandu. Plan studija iz 2002. navodi ove ciljeve:

*Glavni je cilj programa pomoći studentima da shvate bogate različitosti oblika i svrhe norveške narodne glazbe. Širokom metodičkom raspravom obuhvatit ćemo osnovni programski materijal, a osnova studija bit će kombinacija shvaćanja zastupljenih u muzičkim, kulturnopovijesnim i društvenim znanostima. Tijekom cijelog studija studenti će stjecati sposobnosti i iskustva širenja znanja o našoj narodnoj glazbi, a usavršit će se i u pjevanju, instrumentalnim izvedbama i plesu.*⁵

Većina studenata ne dolazi iz okruženja prožetih narodnom glazbom, ali zato tijekom studija bivaju intenzivno uronjeni u tradicionalnu kulturu. Brucoši uglavnom studiraju na raulandskom kampusu, a studenti druge godine često odlaze na lokalne koncertne turneje, jednako kao što to čine pokrajinski glazbenici.

Program iz Raulanda zapravo objedinjuje sva tri modela:

- predavanjima i poučavanjima instrumenata na Raulandu
- pohađanjem kratkih tečajeva u drugim pokrajinama (npr. tečajeva buskerudškog Centra narodne glazbe)
- gostovanjima glazbenika koji održavaju radionice na Raulandu
- *kappleike* natjecanjima u siječnju koje organiziraju studenti
- studentskim koncertnim turnejama.



Svi su predavači raulandskog programa akademski obrazovani priznati narodni glazbenici. Studenti koji završe studijski program narodne glazbe često nastavljaju studij i diplomiraju etnomuzikologiju, antropologiju ili etnologiju. Tako raulandski program postaje pokretačka snaga u stvaranju novih autoriteta, a ponajprije u obrazovanju "stručnjaka" koji više nisu samo aktivni sudionici i nositelji tradicije na pučkoj razini.

ZAKLJUČAK. Svaki od navedenih modela odgovara UNESCO-ovim određenjima, ali na drukčiji način. Prvi model (natjecanja) potvrđuje kako oprečna poimanja tradicije i inovacije mogu prouzročiti fragmentaciju, ali istodobno promicati kreativnost i omogućivati višestrukost tradicija. Nositeljima tradicije tim se modelom iskazuje priznanje: nagrade za *kappleike* mogu postati važan simbolički kapital i omogućiti nagrađenima da postanu "autoriteti" s velikim utjecajem na razvoj tradicije. Drugi i treći model primjeri su dviju različitih razina intervencija "odozgo prema dolje", čiji je cilj očuvanje nematerijalnog naslijeđa. To su također primjeri procesa selekcije autoriteta, ali pritom se ne primjenjuju nužno isti kriteriji kao pri selekciji na pučkoj razini.

Društveno-ekonomska organizacija nematerijalnog naslijeđa bitan je činitelj pri procjeni njegove održivosti i reproduktivnih sposobnosti. Je li tradicija sama sebi dostatna ili ovisi o financijskoj potpori vlada odnosno organizacija sa strane? Prvi navedeni primjer pripada tradiciji koja uglavnom opstaje bez intervencije i financijske potpore sa strane. Drugi i treći primjer, naprotiv, bliži su UNESCO-ovoj viziji reprodukcije kulturnog naslijeđa u modernom društvu: od tradicije se ne očekuje

sl.3. Pokrajinska glazbenica iz Buskeruda. Brojne su pokrajine i općine tijekom posljednjih nekoliko desetljeća usvojile instituciju pokrajinskoga glazbenika.



sl.4. Radionica Nilsa Stuvstada danas je dio muzejske izložbe buskerudskog Centra narodne glazbe (Folk Music Center).

samoreprodukcija već očuvanje baštine postaje obveza službenih institucija.

U ovom razmatranju postavlja se pitanje stvaraju li određenja kulture koja se temelje na načelu "odozgo prema dolje" statične i nepromjenjive društvene oblike. Najnovije kritike izvješća *Različitost naše kreativnosti* (Wright, 1998.; Eriksen, 2001.) ističu "konzervativističko" stajalište prema kulturnom pluralizmu. Wright (1998.), primjerice, tvrdi da "UNESCO u svojoj viziji novog etičkog svjetskog poretka ocrtava svijet sastavljen od kultura kao samostalnih i izdvojenih cjelina, a pritom potpuno izbjegava raspravu o tome kome bi pripalo pravo određivanja tih kultura". Slično tome, Prott (1999.) napominje da "načelo održivog kulturnog razvoja podrazumijeva činjenicu da sudionici određene kulture moraju biti ovlašteni i osposobljeni za njezino očuvanje i razvoj".

Da bismo mogli neopipljivo kulturno naslijeđe promicati kao "živu tradiciju", moramo shvatiti načela procesa priznavanja autoriteta te prihvatiti činjenicu da granice bilo koje tradicije mogu biti čvrste ili propusne, jasne ili nejasne, ovisno o kontekstu u kojemu ih promatramo.

LITERATURA

1. Eriksen, Thomas Hylland (2001.), *Between universalism and relativism: A critique of the UNESCO concepts of culture*, u: Jane Cowan, Marie-Bénédicte Dembour i Richard Wilson (ur.), *Culture and Rights: Anthropological Perspectives*, str. 127-148., Cambridge, Cambridge University Press
2. Goertzen, Chris (1997.), *Fiddling for Norway: Revival and Identity*, Chicago, University of Chicago Press
3. Mørkhaugen, Sverre (1987.), *Uro ble til vekst for folkemusikken*, Dagbladet, Oslo, 27. lipnja 1987.
4. Prott, Lyndel (1999.), *Some Considerations on the Protection of the*

Intangible Heritage: Claims and Remedies, izlaganje održano na *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment of the 1989*.

5. UNESCO Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore, Centar za narodne običaje i kulturno naslijeđe, Smithsonian Institution, Washington; <http://www.folklife.si.edu/unesco/prott.htm>
6. UNESCO (1989.), *Preporuka o zaštiti tradicionalne kulture i folkloru*, Pariz, UNESCO; http://www.unesco.org/culture/laws/paris/html_eng/page1.shtml
7. UNESCO (2001.), *Guide for the presentation of candidature files. Proclamation of masterpieces of the oral and intangible heritage of humanity*, Pododjel za nematerijalnu baštinu, Odjel za kulturnu baštinu, Pariz, UNESCO
8. Svjetska komisija za kulturu i razvitak (1995.), *Our Creative Diversity*, Pariz, UNESCO
9. Wright, Susan (1998.), *The politicization of 'culture'*, *Anthropology Today*, br. 14 (1), str. 7-15.

Preuzeto s mrežne stranice:

<http://museumsnett.no/icme/icme2003/papuga.html>

Tekst je izložen na konferenciji ICOM / ICME - International Committee for Museums and Collections of Ethnography *Cultural Traditions in Danger of Disappearing in Contemporary Society - A Challenge for Museums*, Sibiu, Rumunjska, 26. - 30. rujna 2003.

Prijevod s engleskog jezika: Ana Babić

ČAROBNA IGLA

Zbirka gramofona i riječke diskografije u Muzeju grada Rijeke,
18. svibnja - 31. listopada 2004.

ERVIN DUBROVIĆ □ Muzej grada Rijeke, Rijeka



sl.1. Izložba zbirke gramofona i riječke diskografije "Čarobna igla" u Muzeju grada Rijeke, 2004.
Fototeka Muzeja grada Rijeke

UVOD - MUZEJ GRADA RIJEKE I NJEGOVIH PRVIH DESET GODINA.

Muzej grada Rijeke ove godine obilježava desetu godišnjicu svojega postojanja. Osnovan je 1994. odlukom Gradskog vijeća grada Rijeke i tim je korakom započela transformacija bivšega Muzeja Revolucije u gradski muzej.

Proučavanjem prošlosti i početnog stvarnog stanja novoga Muzeja može se ukratko ustvrditi da je zatečena građa uglavnom "papirnata" i dokumentarna (rukopisi, strojopisi, tiskana građa i fotografska dokumentacija) i da je stalni postav (uglavnom utemeljen na presnimcima, fotografskim povećanjima, maketama i malobrojnim izvornim predmetima) bio posve zastario. Uglavnom, zaključak je da je novi muzej smješten u zgradu koja je često bila vrlo hvaljena, ali je za novu namjenu posve nefunkcionalna. "Betonska kocka"

muzeja, s velikim staklenim stijenama bez mogućnosti ventilacije, kao i s nefunkcionalnim rasporedom prostora i stubišta, namjenski je građena za muzej, ali bez ikakvog prostora za smještaj muzejske građe i s nedovoljno prostora za stalni postav. Stoga se posljednjih godina zalažemo za novu zgradu - i to za dosad posve neiskorištenu poslovnu palaču Rafinerije šećera iz sredine 18. stoljeća, koja je u vlasništvu Grada Rijeke i u kojoj su upravo započela prva ozbiljna restoratorska istraživanja, a još joj nije određena buduća namjena.

U međuvremenu su muzealci prionuli poslu skupljanja građe za povijest grada i počeli priređivati kulturološke izložbe o raznim usko i precizno postavljenim temama (*Parkovna baština, Mostovi na Rječini, Fontane i perila, Riječka stubišta, Kinematografija u Rijeci, Riječka luka...*). Izložbe su, doduše, isprva bile podosta "papir-



nate", bez originalnih predmeta, ali temeljite i ozbiljno pripremljene. No ubrzo je započelo i sustavno prikupljanje građe, i to zahvaljujući sredstvima Grada Rijeke koja se otpočetka redovito izdvajaju za otkup. Uz ponešto početnih lutanja, utemeljene su i prve zbirke. U desetogodišnjoj povijesti Muzeja grada Rijeke održane su i prve izložbe novih akvizicija, nekoliko izložbi predmeta iz pojedinih zbirki (*Riječke marke*, *Slike iz zbirke CroatiaLinea*, izložbe umjetničke fotografije iz zbirke Muzeja...). No za desetu godišnjicu Muzeja poželjeli smo prirediti izložbu atraktivnu širim krugovima građana, koja bi mogla imati i znatan medijski odjek, uz obvezu da bude zasnovana na predmetima iz vlastitih muzejskih zbirki.

KONCEPCIJA „ČAROBNE IGLE“. Spontano nam je postalo jasno da se takva izložba može prirediti postavom gramofona i gramofonskih ploča koje smo počeli prikupljati prije samo pet godina (preciznije, 1999.). Iako smo isprva pomišljali na manju izložbu, a i to sa strahovanjem da ni za nju neće biti dovoljno zanimljive građe, uoči izložbe počeli smo ubrzano i sustavno tragati za dostupnim predmetima i prikupljati glazbene automate, gramofone i gramofonske ploče za koje smo smatrali da bi nam bili važni u prikazivanju povijesti fonografije, dakako s posebnim osvrtom na Hrvatsku i, naravno, Rijeku. Među brojnim promišljanjima vezanima za koncepciju izložbe posebno je bila naglašena volja za odmakom od tehnicističkog aspekta kojemu bi takva izložba mogla "podleći". Takav pristup nije naša zadaća i nakon iscrpne i izvrsne izložbe što ju je prije nekoliko godina priredio Tehnički muzej u Zagrebu, s tog stajališta ne bismo imali reći bogzna što novo.

Otpočetka smo težili kulturno-povijesnom konceptu koji bi prikazivao društvenu povijest fonografije, običaje jednoga vremena vezane za pojavu "strojeva koji govore" (često su ih zvali *the talking machines* ili, u Rijeci, *macchine parlanti*). Zanimao nas je i glazbeni ukus vremena i pojave o kojima se danas vrlo malo zna jer su se uglavnom zbivale od kraja 19. do sredine 20. stoljeća, pa je od toga doba minulo već više od pedeset godina. Namjerno smo propustili u izložbu uključiti



sl.2. Kako se kroz povijest mijenjao gramofon moglo se vidjeti na izložbi "Čarobna igla", MGR, 2004. Fototeka Muzeja grada Rijeke

sl.3. Gramofonske ploče i omoti, "Čarobna igla", MGR, 2004. Fototeka Muzeja grada Rijeke

najnoviju fonografsku povijest (prije svega mislim na diskografske hitove iz 1970-ih i 1980-ih godina, kao i na posljednje ploče s početka 1990-ih godina) jer bi nemoguće bilo napraviti potpun i objektivan pregled, a teško bi bilo postići i sustavan i dosljedan izbor. K tome, taj bi nas posao odveo daleko od prvotne namjere predstavljanja stare fonografske tehnike. Usto, pokazalo se ni da glavnina glazbenika, među kojima smo se prije svega usmjerili na one koji pripadaju popularnoj, zabavnoj glazbi, više uopće nemaju vlastite ploče i uopće ne drže do takve "dokumentacije"! Također smo otkrili neke zanimljive i zaboravljene "riječke priče" vezane za lokalnu povijest recepcije fonografije, kao i poseban fenomen riječkog Radija, koji je 1955.-1956. snimio pedesetak pjesama riječkih estradnih glazbenika i ovdašnjih pjevača, a izdao ih je zagrebački Jugoton, jedina tadašnja diskografska kuća u zemlji. Te su se ploče vrtjele na brojnim radio stanicama i slušale u cijeloj Jugoslaviji. Priča o tom fenomenu riječkih pjevača i glazbenika, popraćena, dakako, glazbom - i to preuzetom s izvornih ploča - postala je, uvjereni smo, efektnim zaokruženjem izložbe.

Izložbu smo nazvali *Čarobna igla* zbog fascinacije činjenicom koja nas je podsjetila na početke fonografije, kao i zbog građe - gramofona i ploča, koju povezuje upravo ta mala iglica. Ljudi u početku naprosto nisu mogli vjerovati da iz fonografskog valjka i gramofonske ploče može izlaziti zvuk, da tako beživotni predmeti mogu odjednom oživjeti i progovoriti i da je za to dovoljan dodir s običnom čeličnom iglom. Bili su uvjereni da negdje u blizini mora biti skriven trbuhozborac! Prvotna fascinacija starim slikovitim gramofonima s "trubama" protekla se tijekom rada na izložbi i na fascinaciju gramofonskim pločama - dakako, njihovim sadržajem (raznim šlagerima, pošalicama i glumačkim dijalozima, folklornim pjesmicama pučkih pjevača, političkim govorima...), dakle onim "nematerijalnim" na uvijek istim ili neznatno različitim pločama, što se u stotinjak godina povijesti naoko i nisu mnogo promijenile. Svakako, barem oblikom i izgledom, mnogo manje nego sva ostala fonografska tehnika.

Zbog kompleksnosti i multidisciplinarnosti projekta bila je оформljena i oveća ekipa različitih stručnjaka. Izložbu



sl.4. Najljepnice ploča s početka prvih desetljeća 20. st.. Fototeka Muzeja grada Rijeke



sl.5. Džepni gramofon Mickiphone, 1930.-1940., težina 1,6 kg, 2004.
Fototeka Muzeja grada Rijeke

sl.6. Gramofon sa malom bakrenom trubom, 1899.g., težina 4 kg, otkup 1999.
Fototeka Muzeja grada Rijeke

sl.7. Kutije voštanih valjaka za fonograf, primjerci u MGR nisu upotrebljeni, tj. u njih nije urezan zvuk,
Fototeka Muzeja grada Rijeke



smo (kao i opsežan, bogato ilustriran katalog) postavili dvodijelno (autor koncepcije Ervin Dubrović) jer su nam se spontano nametnule dvije cjeline - zbirka gramofona i riječka diskografija. U obradi gramofona, fonografa, glazbenih automata i gramofonskih ploča bitan je suradnik bio Željko Staklarević (viši kustos Tehničkog muzeja u Zagrebu), koji je napisao i glavninu tekstova u katalogu vezanome za te teme. Voditeljica glazbene zbirke Muzeja kustosica Nada Sablijić-Butorac posebno je obradila dio zbirke i sastavila povijest riječkih zgoda (od 1880-ih do 1930-ih). Džuboksima se, pak, pozabavio rock i pop kritičar i glazbeni producent Koraljko Pasarić.

Na drugom djelu izložbe i kataloga, na riječkoj diskografiji, surađivali su Nenad Marjanović Zulim, glazbeni urednik Radio Zagreba, Siniša Škarica, urednik Croatia Recordsa, te novinarka Slavica Mrkić-Modrić i Ervin Dubrović.

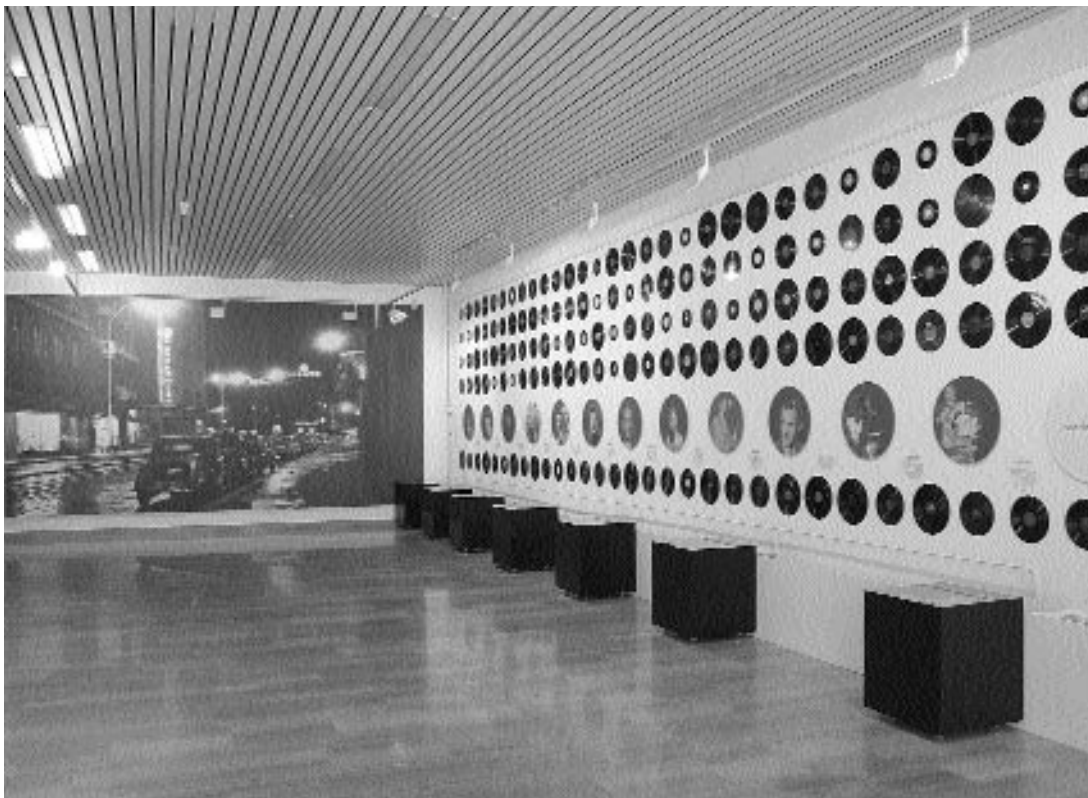
ZANIMLJIVOSTI I RIJETKOSTI U ZBIRCI GRAMOFONA I GRAMOFONSKIH PLOČA.

Gramofone i gramofonske ploče počeli smo prikupljati kada nam je pasionirani poznavatelj povijesti gramofona, Dušan Kukić iz Opatije ponudio neke od najstarijih primjeraka u Hrvatskoj (nekad i u Jugoslaviji, kako je početkom sedamdesetih ustvrdila anketa revije *Studio*). Tada smo inicirali zbirku u kojoj se našao primjerak iz 1899. iz tvornice izumitelja gramofona Emila Berlinera, kao i ploča (*Cavalleria rusti-*



cana) proizvedena već 1898. u tvornici Berlinerova brata u Hannoveru. Ta je ploča nastala prve godine proizvodnje gramofonskih ploča na europskom kopnu (tek je nekoliko mjeseci prije bila započela proizvodnja u Engleskoj), a svojedobno je proglašena najstarijom u Jugoslaviji.

Upravo tijekom priređivanja izložbe krenuli smo u ubrzanu potragu za primjercima koji bi omogućili što potpuniji prikaz razvoja fonografije i u krugu skupljača pronašli neke, za upotpunjavanje zbirke vrlo važne primjerke. Osobito zanimljive primjerke gramofona i ploča otkupili smo od Zlatka Ivkovića iz Zagreba, među kojima i gramofon s oznakom riječkoga trgovca - što nam je sa stajališta gradskog muzeja vrlo važno - kao i zasad jedini fonograf u zbirci (koji umjesto ploče kao nosač zvuka ima cilindar), i to iz tvornice pronalazača fonografa Thomasa Alve Edisona (potječe iz razdoblja je 1897.-1900.). Od Ivkovića smo nabavili i oveću zbirku ploča iz ranoga "akustičnoga" i kasnijega "električnog" razdoblja. Među pločama s hrvatskim pjesmama ističu se one strane proizvodnje s početka stoljeća (velikih diskografskih kuća *Columbia*, *Odeon*...), kao i ploče koje je od kraja dvadesetih godina izdavala zagrebačka diskografska kuća Edison Bell Penkala, a nama su iz zavičajnih razloga vrlo zanimljive kao najstarije snimke izvornih pučkih svirača i pjevača. To je niz primorskih pjesama u izvedbi pjevača i svirača sopela s otoka Krka (*Vrbniče nad morem*, *Marice divojko*, *Dobrinj je bili grad*...). U zbirci posjedujemo i ploče riječkih zabavnih pjevača i glazbenika iz pedesetih i šezdesetih godina. Nakon prvih izvedbi u studiju Radija Rijeke (sve su snimljene na starim Jugotonovim pločama, od šelaka i na 78 okretaja), većina riječkih pjevača, poput Bruna Petralija, Zvonka Krkljuša, Dua s Kvarnera i Trija Tividi, snima s velikim zagrebačkim i ljubljanskim plesnim i džez orkestrima (kasnije je riječ o vinilnim pločama, singlicama na 45 okretaja i longplejkama na 33 okretaja). Danas je neke od tih ploča vrlo teško pronaći, dijelom i zbog toga što su vrlo lomljive (posljednje Jugotonove ploče od šelaka) i, dakako, zbog promjene glazbenog ukusa i fonografske tehnike. Najprije su stradale ploče koje su izgledale najmanje atraktivno, s pjevačima i pjesmama kojih se sjećaju



sl.8. Gramofonske ploče i izvođači,
"Čarobna igla", MGR, 2004.
Fototeka Muzeja grada Rijeke

samo rijetki a koje, usto, još nisu dobile patinu i postale pravi antikviteti.

Kao kuriozitet vezan za diskografsku proizvodnju treba reći da su najveće diskografske uspjehe postizali Opatijci. Danas kad se pod "zlatnom pločom" razumije-va uspjeh od nekoliko tisuća primjeraka prodanih CD-ova, vrijedi se prisjetiti da je velik i nedostižan međunarodni uspjeh postigao Ivo Robić s milijunskim nakladama (*Morgen*, 1959.), a da je veliki nacionalni uspjeh postigla Beti Jurković - s više od sto tisuća prodanih primjeraka (*Jedna gitara bezbroj divnih snova*, 1969).

OBLIKOVANJE I POSTAV IZLOŽBE, PROMIDŽBA I

ODJECI. Oblikovanje izložbe, popratne publikacije i reklamnu kampanju osmislili smo pomnije nego inače. Klaudio Cetina, naš stalni suradnik, profesor i umjetnički direktor na Nuova accademia di belle arti u Milanu, bio je dizajner izložbe i svih publikacija (katalog velikog formata, opsega 100 stranica, nizovi po tri različita plakata velikog formata i tri razglednice, te ulaznice i deplijani, posebno na hrvatskome, posebno na engleskome). Cetina je, zajedno sa suradnikom Bojanom Kukuljanom, osmislio i novinske i televizijske reklame, telope i spotove.

Medijski pokrovitelji Radio Rijeka, Novi list i Kanal Ri (riječka televizijska postaja) također su podržavali izložbu konkretnije nego što to inače čine. Radio Rijeka je u sklopu emisija kulture četvrtkom imao niz kratkih povijesnih priča vezanih za izložbu (u suradnji s priređivačima izložbe) a srijedom navečer emisije su bile

posvećene riječkim glazbenim umjetnicima pedesetih (Ljubo Kuntarić, Trio Tividi, Beti Jurković...).

Novine su iscrpno izvještavale o izložbi - na jednoj ili više novinskih stranica (*Novi list*, *Jutarnji list* i *La voce*). Veliko je zanimanje pokazala i državna televizija - dosad je prikazan efektan izvještaj u Meridijanu 16, a najavljene su ekipe emisije Crno-bijelo u boji i dokumentarne serije Iz riznice hrvatskih muzeja.

Uz zapaženu izložbu *Riječka luka* (s kojom smo, u reduciranom opsegu, gostovali i u Budimpešti i Zagrebu), ovo je dosad najambiciozniji izložbeni projekt Muzeja. *Riječka luka* bila je atraktivna po odabranim sadržajima i vizualnoj koncepciji (Claudio Cetina) iako ta izložba gotovo uopće nije imala nikakvih predmeta, pogotovo ne pravih eksponata. *Čarobna igla* posve je drugačija, koncipirana je isključivo od predmeta iz zbirki Muzeja grada Rijeke. Izloženi gramofoni okosnica su jedne od najatraktivnijih zbirki te vrste u Hrvatskoj i ujedno okosnica izložbe koja je, sudeći po reakcijama posjetitelja, umnogome nadmašila očekivanja. Najčešći je komentar kratak i jasan: "Izložba je super!" Neki je, pak, oduševljeni posjetitelj ustvrdio: "Ovo nije *Čarobna igla* nego *Čarobna izložba*!"

Primljeno: 9. rujna 2004.



sl.9. Električni gramofon 1930.-1935.
Fototeka Muzeja grada Rijeke



sl.10. Džuboks Rock Ola, 1961.-1967.,
glazbeni automat iz fundusa MGR
Fototeka Muzeja grada Rijeke



sl.11. Ivo Robić, na plakatu za plesne večeri u hotelu Kvarner i na omotima svojih najpoznatijih hitova pedesetih. Fototeka Muzeja grada Rijeke

THE MAGIC NEEDLE

The collection of phonographs and discography in Rijeka at the Rijeka Town Museum, May 18th to October 31st 2004

In order to mark the tenth anniversary of the Rijeka Town Museum in 2004, the curators wanted to prepare an exhibition that would have significant media coverage, with the provision that it should be based on objects from the Museum's collections. They called the exhibition "The Magic Needle" because of the fascination with the beginnings of phonograph technology, as well as the objects, the phonographs and the phonograph records that are linked by this small needle. During work on the exhibition, the initial fascination with picturesque old phonographs with "trumpets" extended to the fascination with phonograph records - namely their content (various popular tunes, jokes and actors' dialogues, folk songs, political speeches...) in the sense of the "non-material" content of what are almost in all cases identical or very similar records that have undergone little or no visible change over about a hundred years of history.

The Museum began to collect phonographs and phonograph records when Dušan Kukić from Opatija, an avid expert of the history of phonographs, offered to donate some of the oldest phonographs in Croatia. This marked the beginning of the collection that holds a 1899 phonograph from the factory of the inventor of the phonograph Emil Berliner, as well as a record (*Cavalleria rusticana*) produced as early as 1898 in the factory belonging to Berliner's brother in Hanover. During preparations for the exhibition, curators searched for specimens that would provide them with a comprehensive overview of the development of phonographs; they discovered material important for completing the collection. From the outset they aimed at a cultural and historical concept that would show the social history of phonograph technology, the customs of a time linked with the appearance of "talking machines". They were also interested in the musical taste of the time and phenomena that we know little about today since they, for the most part, belong to the period from the end of the 19th to the middle of the 20th century. Research into musical history has unearthed some interesting forgotten stories from Rijeka linked with the local history of the reception of phonograph technology, as well as the separate phenomenon of the radio station in Rijeka that recorded some fifty songs by singers and musicians from Rijeka in 1955 and 1956; these recordings were issued by Jugoton in Zagreb, which was at that time the only record company in the country. The collection also holds recordings by Rijeka's singers and musicians from the fifties and sixties. It is interesting to note that the most successful recordings were made by singers and musicians from the nearby resort of Opatija. Today, when in for a "gold record" in Croatia you need to sell only several thousand copies, it is worth noting Ivo Robić's great and unsurpassed international success with millions of copies sold (*Morgen*, 1959), and that Beti Jurković had a great national hit with over a hundred thousand sold copies (*Jedna gitara bezbroj divnih snova*, 1969).

“ZVUK JE DIO ŽIVOTA...”

Razgovor s mr.sc. Krešimirom Galinom kolekcionarom narodnih glazbala

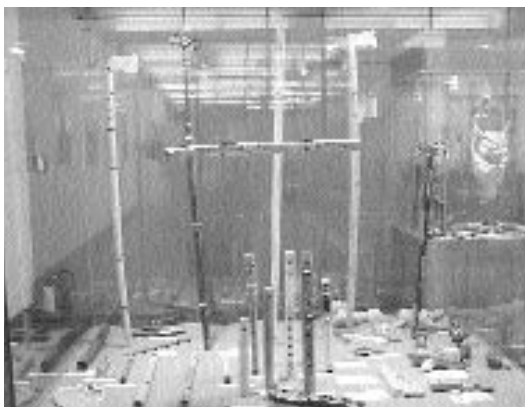
LADA DRAŽIN-TRBULJAK □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

IM 34 (3-4) 2003.
RIJEČ JE O ...
MAIN FEATURE



L. D.-T.: Na izložbi *Titraji života* koja se od 23. listopada do 11. studenoga 2003. godine održavala u Etnografskom muzeju u Zagrebu, izložen je dio glazbala iz vaše zbirke. Kako ste ih i kada počeli skupljati?

K. G.: Jednostavno, kada sam počeo raditi u Institutu za etnologiju i folkloristiku, shvatio sam, jer sam bio nov u tom poslu, da bih, želim li pisati znanstvene članke o narodnim glazbalima i, što je najvažnije, o tehnici sviranja na glazbalima, trebao tome prići na nov način. Do tog vremena nitko nije opisivao ni dokumentirao način sviranja na nekom glazbalo, nego je samo bilo važno dokumentirati glazbalo kao predmet. Takav me znanstveni pristup tjerao da nabavim glazbalo i probam svirati na njemu ako želim pisati i objasniti tehniku svirke. To mi je bio osnovni motiv da počnem skupljati glazbala. U Institutu za etnologiju i folkloristiku već je postojala, a i danas postoji, jedna zbirka s priličnim brojem glazbala koje su skupili već dr. Vinko Žganec, a i Stjepan Stepanov, tadašnji hrvatski skladatelj koji je radio u Institutu kao muzikolog. Kako sam se ja specijalizirao upravo samo za glazbala, bio sam potaknut željom da dopunim tu već postojeću zbirku jer sam uočio da u njoj nedostaju određena glazbala, ali igrom slučaja Institut tada nije odobrio sredstva za otkup glazbala na terenu, pa sam odlučio: *Dobro, vi ne date novce, ja ću ih onda sam nabavljati, ali za sebe.* Tako sam se počeo baviti skupljanjem glazbala. Počeo sam raditi u Institutu 1972. godine, znači skupljam glazbala punih trideset godina. Nemam baš neki veliki prosjek, pet glazbala u godini.



L. D.-T.: Kojim ste se kriterijem vodili pri skupljanju glazbala za vašu zbirku?

K. G.: Muzikološkim. Dakle, imao sam isključivo znanstveni motiv i želio sam skupiti reprezentativnu zbirku koja će predstavljati sve tipove glazbala iz različitih hrvatskih krajeva u kojoj će biti geografski zastupljena i glazbala i događaji iz Slavonije, Hrvatskog zagorja, Banovine, Korduna, Like, Istre, s otoka, tj. Bodulije - Krka, Cresa, Lošinja; iz Dalmacije itd. U zbirci Instituta nije bilo zvona, škrebetaljki, a ni drugih klepetaljki, tj. idiofonih glazbala, te sam odlučio na terenu skupljati glazbala koja nedostaju, ali i ona koja već postoje u zbirci.

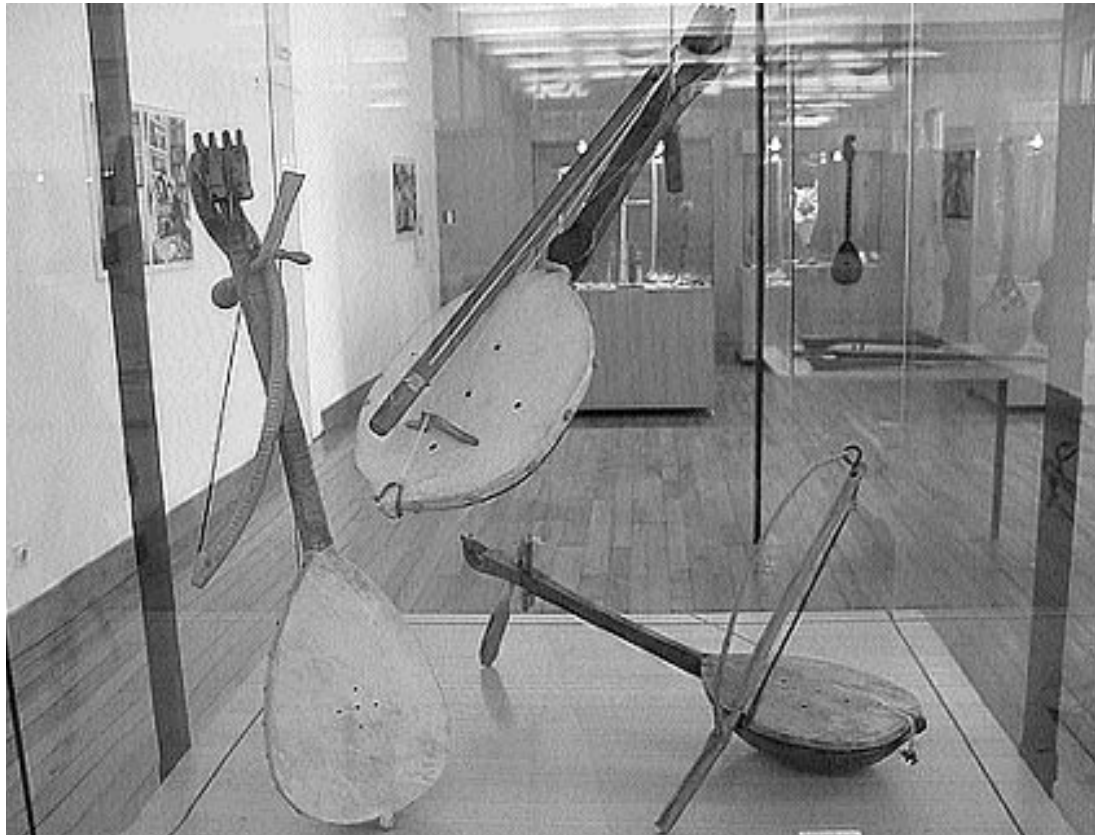
Kao etnolog i muzikolog nastojao sam dokumentirati rasprostranjenost glazbala, koja zapravo govori o starosti određenih glazbala. Nas su tako učili na studiju etnologije: ona glazbala ili stare kulturne činjenice koji su osamljeni poput otoka u moru zapravo su starije jer su se u izoliranim područjima duže sačuvali. Novije su se pojave više širile, one su rasprostranjene gotovo cijelim teritorijem Hrvatske.

Želio sam ne samo skupiti predmete, nego i dokumentirati izradu glazbala, dočarati svirače glazbala u trenutku sviranja i zato sam fotografirao, snimao studijskim magnetofonima (Nagra - Kudelsky, Uher) koje smo imali u Institutu, jer nam je bila važna kvaliteta zvuka, a snimao sam i TV kamerom, na videovrpcu. Ta je zbirka jedinstvena jer ima glazbala iz različitih krajeva Hrvatske, ali i po tome što je prati videodokumentacija izvodača i audiosnimke glazbe.

sl.1. Sviraljke na izložbi “Trzaji života”,
Etnografski muzej, Zagreb, 2003.

sl.2. Aerofona glazbala: pretežno flaute

sl.3. Izložba "Titraji života" u Etnografskom muzeju, Zagreb, 2003: gusle



sl.4. Baranjske diplice (jedenocjevne trščane klarinetske svirale presvučene kožama barskih pijavica)

L. D.-T.: Znači li to da ste uz svaki instrument koji ste nabavili za zbirku napravili i takve zapise?

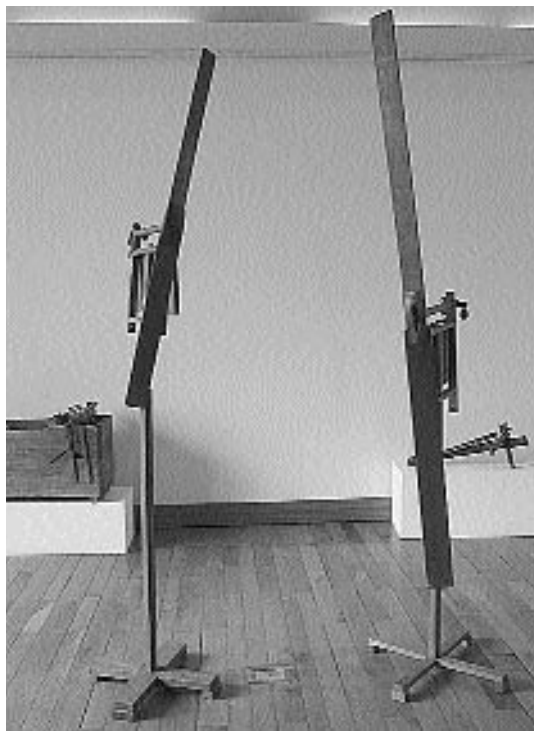
K. G.: Kad god je bilo moguće, fotografirao sam i snimio svirku za dokumentaciju. A kad sam mogao, učinio bih i više od toga. Samo ja u Hrvatskoj imam videosnimku lijevanja zvona: lijevač zvona u Lici, tada posljednji živući (sad je već i pokojni) lijeva preda mnom zvono. Na toj je snimci točno zabilježen cijeli proces izrade, lijevanja takvih brončanih zvona. I to zvono imam u svojoj zbirci. Primjerice, imam dokumentiranu i izradu dvojnice na videosnimkama u boji. Kad god je bilo moguće snimiti proces izrade glazbala, to sam učinio, a to je jedinstveno. Jedinstvena su i neka glazbala, npr. imam akordičku citru koju je izradio Đuro Kalanji iz Pitomače. Snimio sam ga kako svira na tom glazbalu dok njegova žena pokraj njega pjeva.

L. D.-T.: Zanimljivo je da osim priče o glazbalu nastojite zabilježiti i priču o izvođaču.

K. G.: Da, u tome i jest bit; smatram da je glazbalo za čovjeka ujedno izraz njegove muzikalnosti, ali i njegova shvaćanja estetike zvuka. Vrlo je važan taj odnos čovjeka prema zvuku, prema glazbalu kao sredstvu za proizvodnju zvuka. Taj odnos na neki način odražava kulturnu razinu; tu je i poznavanje akustike, znači proizvodnje zvuka, ljudi znaju što žele, kakvu kvalitetu zvuka trebaju postići, pomoću kojeg materijala to ostvaruju i na koji način, kojom tehnikom sviranja postižu upravo onaj zvuk koji žele.

Bilo je fantastično kad su mi svirači rekli: *Da, ali kad ja sviram dvojnice, želim dobiti onaj šuškavi zvuk, želim dobiti treći ton*, a meni je kao mladom istraživaču bila nepojmljiva činjenica da on želi dobiti treći ton. Jedan muzikolog iz Bosne i Hercegovine napisao je članak o tome kako svirači dvojnice zapravo žele proizvesti taj diferencijalni ton. To je isto ono što ja danas na izložbi govorim djeci: "Ta dva glasa koja se sviraju na dvojnicama zapravo su muški i ženski glas; oni simboliziraju jedinstvo muškoga i ženskog spola, tj. dvojnost u jedinstvu, jedinstvo u dvojnosti; ali to dvoje koje se spoje, muškarac i žena, imaju i dijete". Upravo to, taj diferencijalni ton na neki način simbolizira novi život jer se iz dva tona, dva paralelna glasa, stvara treći, diferencijalni, jedinstveni ton kao rezultat. To je ono svjetski jedinstveno u hrvatskoj tradicijskoj instrumentalnoj glazbi, u spomenutom dvoglasju, upravo taj način glazbenog prikazivanja životnog bitka, tj. onoga najbitnijeg u životu ljudi, iskazanoga pomoću glazbene simbolike. Slično kao što su Kinezi svojim simbolima *Jin* i *Jang*, prikazali jedinstvo suprotnosti.

Hrvatska ima simboliku jedinstva suprotnosti u svojoj instrumentalnoj tradicijskoj glazbi i glazbalima. To se vidi i pri sviranju na sopelama, istarskim ili krčkim: imaju malu sopelu i velu sopelu. Mala je sopela tanka, ženska, a velika je sopela debela, muška. Upravo je debeli ton muški, duboki glas, dok su ženski glasovi viši. Kad netko svira veliku sopelu, a drugi želi pjevati uz nju, tada žena mora biti ta koja pjeva uz veliku, mušku sopelu - oni čine par spolova. Ne može je zamijeniti muškarac.



Ako se svira na ženskoj sopeli, tj. tankoj, malojoj, onda muškarac mora pjevati drugi glas (tj. zamijeniti muški glas, koji predstavlja velika sopela). Cijela praksa dvoglasnog pjevanja naziva se *pjevanjem na tanko i debelo*, tj. na ženski i muški glas, tj. na žensko i muško.

L. D.-T.: Kakvi su vam daljnji planovi, što ćete skupljati?

K. G.: I dalje ću sigurno skupljati jer mislim da predmeta za skupljanje ima još. Ovdje nisu svi izloženi, naravno. Za to će mi trebati adekvatan prostor. Smatram da bi i Zagreb trebao imati ono što imaju drugi veliki gradovi. Primjerice, Rim, Beč, i Stockholm imaju muzeje glazbala. Rimski muzej glazbala posjeduje tradicijska, narodna glazbala, ali i arheološke nalaze glazbala poput piramidalnih brončanih zvona pronađenih u Mitreumima, dok Beč posjeduje samo zbirku glazbala klasične glazbe, tj. orkestra: čembala, oboe, viole, aerofona i kordofona glazbala od renesanse nadalje. Mi u Hrvatskoj nemamo sačuvana glazbala, odnosno instrumentarij klasične glazbe, čembala ili oboe, puhaća glazbala itd., ali imamo bogatu etnografsku građu u muzejima, tj. narodna, folklorna glazbala; prema tome, imamo posebnu mogućnost, izvanrednu mogućnost za osnivanje nacionalnog muzeja, muzeja hrvatskih narodnih glazbala. Kad bismo izabrali određena glazbala, reprezentativna glazbala iz pojedinih zbirki, ne samo iz zagrebačkoga Etnografskog muzeja i Instituta za etnologiju i folkloristiku, koji ima svoju zbirku, ili Muzeja za umjetnost i obrt, već i iz drugih muzeja, skupila bi se građa za takav reprezentativni nacionalni muzej narodnih glazbala. Moja zbirka može biti jezgra takvog muzeja jer je tipološki reprezentativna, uz nju posjedujem i videograđu



koju nema nijedan muzej u svijetu, a srećom, raspoložemo čak podacima o živim sviračima. U tome imamo veliku prednost. Znači, multimedijски koncipiran muzej mogao bi izložiti 500-600 takvih glazbala, reprezentativnih, vizualno privlačnih, ali i povijesno ključnih za razvoj glazbala, jer je to jednako važno. Na terenu sam skupljao određena glazbala koja predočuju povijesni razvoj. Ako glazbala danas imaju šest rupica, a ja sam pronašao glazbalo s pet rupica, onda je to važno jer pokazuje obilježja razvoja, tj. povećanje tonskog opsega, odnosno povećanje glazbenih mogućnosti glazbala. Neka glazbala, primjerice dvocijevne flaute, dvojnice ili dvocijevne klarinetske sviraljke poput dipli, oslikavaju razvoj bordunskog dvoglasja, sa samo jednim ležećim tonom. Slično tome tambure četverožice odnosno bordunske citre pokazuju razvoj bordunskog višeglasja s dva ili tri prateća, ležeća tona, što je izuzetno važno za povijest glazbe. Znači, ta glazbala dokumentiraju povijesni razvoj glazbe. Kad bi se napravila reprezentativna zbirka s tim videomaterijalom, s arheološkim nalazima glazbala, kojih također imamo veoma mnogo i iz različitih vremena, od kamenih zujalica koje datiraju 10.000 godina prije Krista do dvocijevnih klarinetskih koštanih svirala iz 7. stoljeća poslije Krista, koje upravo dokazuju da su Hrvati pri seobi naroda već došli s tim glazbalima, predočili bismo i dokumentirali svijetu nepoznat, a svjetski značajan povijesni razvoj glazbala i glazbe.

L. D.-T.: Istražujući narodna glazbala, bili ste se u prilici vidjeti i zbirke glazbala pohranjene u nekim hrvatskim muzejima.

K. G.: Nisam bio u svim muzejima, ali posjetio sam velik broj muzeja koji su imali zbirke glazbala, dan ili dva bilježio sam i sređivao arhivske podatke, crtao glazbala, mjerio ih, i snimao tonske nizove, tragao za fotodokumentacijom, ili sam ih sam fotografirao odnosno snimao videokamerom. Bio sam, spomenimo primjerice, u varaždinskome muzeju, đakovačkom i vinkovačkom, u Muzeju Slavonije u Osijeku, Slavonskom Brodu, bio sam u Šibeniku, Buzetu, Pazinu i Puli. Napravio sam anketni listić jer sam radio u Institutu za etnologiju i folkloristiku, poslao ga muzejima i dobio podatke da imaju zbirke glazbala. Zatim sam išao istraživati ta

sl.5. Klepetaljka vjetrenjača

sl.6. Idiofona glazbala: stočna zvona kovana od željeznog lima i lijevana od brončanih zvona



sl.7. Kordofona glazbala: glave na guslama

sl.8. Idiofono glazbalo: škrepetalnica iz Grobnika, crkve sv. Filipa i Jakova)

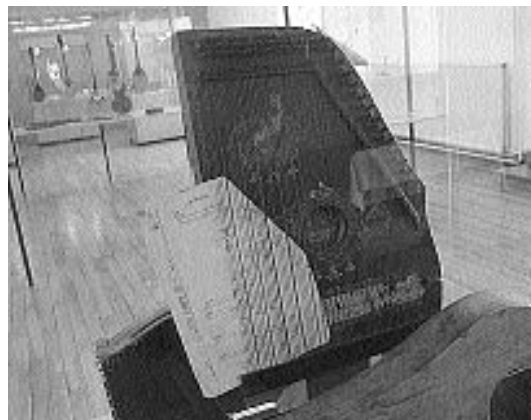
sl.9. Akordička citra s papirnatim uloškom (tabulatorom)



sl.10. Svirac bordunske citre, Pitomača



sl.11. Bordunska citra, poč. 20. st.



glazbala, dokumentirati, fotografirati, mjeriti i uzimati tonske nizove, pa sam to sve snimio na kasete. Dokumentirao sam velik dio materijala u muzejima koji su sačuvali glazbala u svojim zbirkama.

To je pak bio sastavni dio projekta izrade priručnika o europskim narodnim, tj. folklornim glazbalima. Riječ je o međunarodnom projektu koji su započeli Međunarodni savjet za tradicijsku glazbu (ICTM / International Council for Traditional Music) UNESCO-a i njegova skupina za istraživanje glazbala. Objavljeni su priručnici za Sloveniju, Mađarsku, Češku i Slovačku. I ja sam radio na tom projektu. Nažalost, priručnik nije objavljen, premda sam ga završio. Naime, izdavači nisu voljni platiti primjeren honorar. Za jedno takvo životno djelo izdavači nude honorar od pet-šest tisuća kuna, što smatram uvredljivim kako za znanstvenika, tako i za djelatnika na projektu.

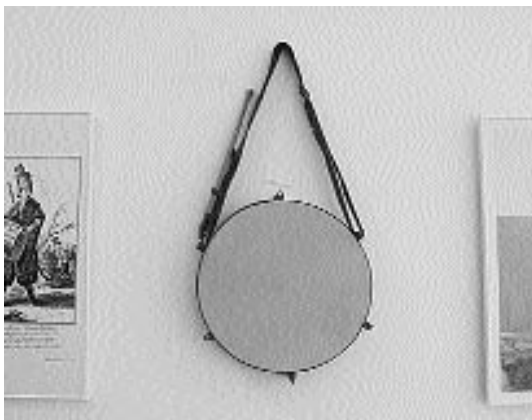
Pripremio sam i atlas hrvatskih narodnih glazbala, popularno djelo koje bi moglo poslužiti kao udžbenik, odnosno pomagalo u nastavi u školama, pa čak i na Muzičkoj akademiji, koji uz ilustraciju i crteže sadržava i spomenute tonske nizove. Uz njega je predviđen CD ili DVD sa snimkama glazbe i glazbala. Iz njega se mogu dobiti one osnovne bitne informacije. Istraživanje glazbala u muzejima bilo je rezultat rada na tom međunarodnom projektu sastavljanja priručnika europskih tradicijskih glazbala. Hrvatska kultura, obrazovanje i znanost uopće nemaju takvog naslova, do danas. To je prvi rad takve vrste, multimedijske koncepcije i opsega. Glazbala su relativno slučajno dolazila u muzeje, i zbirke nisu bile formirane ciljanim skupljanjem na terenu. To je jedno. Drugo, muzeji su ponajprije skupljali etnografsku građu, a težište je bilo na narodnim nošnjama, namještaju, dijelovima oruđa, alata, gospodarskih sredstava itd., dakle na nečem drugom a ne na glazbalima koja su smatrana zabavnim duhovnim dijelom života koji je teže dokumentirati, a kojemu se ne pridaje toliko značenje kao materijalnim ili gospodarskim aspektima života. Međutim, taj "zabavni" aspekt najviše govori o nama kao ljudima, o stanju duha, o duhovnoj kulturi. Upravo kroz glazbala upoznajemo međusobni odnos ljudi, njihov odnos prema estetici zvuka.

L. D.-T.: Kako biste nam ukratko predstavili vašu zbirku: možete li izdvojiti neka zanimljiva glazbala?

K. G.: Odmah bih rekao da je zbirka najvrednija kao cjelina. Izdvojio bih neka glazbala koja su postala vrijednost zato što su unikatna, npr. najjednostavnija klepetaljka, "reglasta klepetalka", napravljena od rašljastih grančica, koja je jedinstvena jer nitko u svijetu ne svira na takvu klepetaljku. Dok sam komparativno proučavao glazbu sjevernoameričkih i južnoameričkih Indijanaca, afričkih plemena, Bušmana ili australskih domorodaca, aborigina - ustanovio sam da nitko od njih ne svira takvu klepetaljku. To je očito izum nastao na hrvatskom području i možemo reći da je sviraju samo Hrvati, i to ne svi, jer je ta klepetaljka ograničena na Slavoniju i Turopolje. Nađena je na tim područjima, u Slavonskom Brodu (u muzeju) i u Donjoj Lomnici, nije rasprostranjena u cijeloj Hrvatskoj. Možemo ustvrditi da je to specifično hrvatsko glazbalo u usporedbi s drugim glazbalima.

Tu su zatim diplice, jednocijevne klarinetske sviraljke presvučene kožom, tj. kožama dviju ili triju barskih pijavica. To je također jedinstven primjer da se glazbalo od trske presvlači tim organskim materijalom koji se osuši, ali daje poseban akustički efekt, impregnira cijev diplica i tom glazbalu daje još jaču, bolju zvučnost. Koža se vidi kao prstenovi, ukrasi na glazbalu, ali je zapravo bitan akustički element. Diplice se sviraju na raznim mjestima u svijetu, ali taj je način izrade s kožama pijavica poseban.

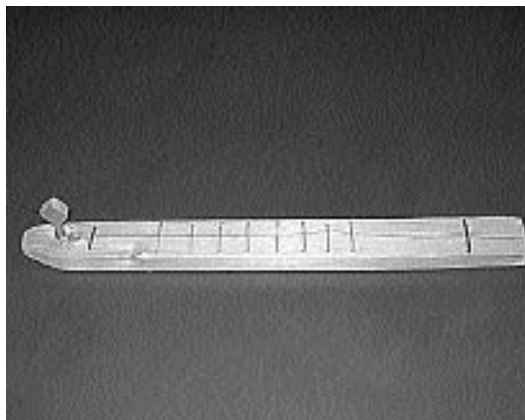
Treba spomenuti i praporce, zvečke koje danas postoje u cijelom svijetu, poput plastičnih zvečki koje stavljamo djeci u krevetiće. Tradicijska upotreba zvečki, odnosno praporaca, u Hrvata jedna je od najstarijih arheološki dokumentiranih tradicija. Starohrvatske nekropole sadržavaju brojne nalaze praporaca, ali Liburni su također imali praporce. Prema tome, postoji kontinuitet upotrebe metalnih zvečki, da ne govorim o zvečkama od tikvica, tj. zvečkama od organskog materijala, itd. Praporci su jedinstveni i posebni u povijesti i kulturi Hrvata po tome što ih zaista ne nalazimo u grobovima drugih naroda. U nas su oni *diferentia specifica*, specifični za Hrvate.



Imamo i igračku, buga-čigu, drveni zvrk s kuglastom glavom i izbušenom rupom. Zvrkovi postoje u svijetu, ali zvrk koji zuji i stvara zvuk postoji samo u Hrvata, što je također specifičnost.

Na izložbi se vidi da mi imamo sve tipove dvocijevnih klarinetskih sviraljki koje postoje u svijetu. Imamo hercegovačke diple, gotovo iste kao iranske diple ili kao diple koje se sviraju u Egiptu i sjevernoj Africi. Njih sviraju i u Indiji. Imamo i dalmatinske diple, diple kakve se sviraju na Kreti, zatim diple koje se sviraju samo u Armeniji i Gruziji, ali i u Hrvatskoj. Prema tome, manji broj naroda ima samo (jednu) takvu vrstu dvocijevnih dipli, a mi Hrvati imamo ih sve. To govori o heterogenosti hrvatskog etnosa ili o putovanjima naših ljudi kroz određena područja gdje su duže prebivali i tamošnju tradiciju prihvaćali kao svoju, ili su ti običaji bili autentično njihovi, ali o tome zasada ne možemo znanstveno utemeljeno govoriti niti iznositi određene tvrdnje.

Očito je da mi imamo ista glazbala kao drugi narodi, ali drugi narodi nemaju ono što imamo mi. Primjerice, imamo glazbala koja su došla iz Europe u Hrvatsku, recimo ove citre, posebno popularne između dva svjetska rata, ali i prije. Izložena je, primjerice, citra Tomaya i Tkaličića s kraja 19. stoljeća. Citre su u Europi postale popularne 1860., sredinom 19. stoljeća, a već su 1870. imale proizvođače u Hrvatskoj i već su se uvelike svirale. Ušle su kao glazbalo u narod, jer ja sam ih našao na terenu, Romi su svirali na citrama u Gorskom kotaru, uz violinu ili tamburu. Zagorski su seljaci imali citre s ulošcima, tj. grafičkim podlošcima na kojima je bilo napisano koja se žica treba trzati u koje vrijeme i kojim redoslijedom. To nisu bile note. Svirač koji i nije znao čitati note mogao je svirati te citre: metnuo bi karton ispod žica i onda bi trznuo žicu ondje gdje je bila točkica. Vrlo nezahtjevan instrument, svirao se s lakoćom. Spomenuti tip takve "tiš-klavir citre" ili "akordičke citre" proizvodile su se svejedno u Europi. Pogotovo su Česi - vrlo muzikalan narod - proizvodili takve citre izrazito jeftino i u velikom broju, u velikim serijama. Kako nisu bile skupe, seljaci su ih kupovali i vrlo lako svirali jer je bilo tih kartonskih podložaka i nije trebalo veliko znanje ni glazbeno umijeće da bi mogli



sl.12. Bujanj

sl.13. Cintra gradišćanskih Hrvata

svirati. Na tim su podlošcima bile narodne pjesme. Tiskali su ih Slovenci, zato je bilo dosta slovenskih pjesama, ali i hrvatskih varoških pjesama, a operetne su se melodije također bilježile na tim podlošcima. Tako su ljudi svirali i narodnu i popularnu glazbu svog vremena, čak i onu građanskog obilježja, poput operetnih arija. Tu, oko Zagreba, blizu gradskih središta, bilo je normalno da ljudi prihvate dio urbane glazbene kulture. U urbanim sredinama, tj. u gradovima poput Zagreba, Varaždina, Osijeka, Đakova, Rijeke ili Dubrovnika, svirale su se koncertne, tzv. salcburške citre.

L. D.-T.: Kako ste uspjeli skupiti tako velik broj glazbala; jeste li ih kupovali, dobivali na dar?

K. G.: Meni dragocjeno glazbalo graditelja Johna Benčića iz Clevelanda, Ohio, kupio sam na Markovu sajmu, tu u Zagrebu za oko 400 DEM. Kupio sam ga, smatram, vrlo jeftino, ali tada mi je bilo teško izdvojiti 400 maraka. Ipak sam toliko platio jer sam vidio da je glazbalo jedinstveno, iz Amerike je stiglo u Hrvatsku. Na glazbalu je lijepo, intarzijom od sedefa (od školjke Petrova uha) ispisan ukras *Sloboda*, čak ima i ceduljicu graditelja. Neka sam glazbala kupio jer im nisam mogao odoljeti, a ljudi su ih prodavali. Mnoge sam našao na terenu, istražujući glazbala i glazbu. Ljude sam pitao bi li mi prodali glazbalo, a oni bi često rekli: *Nije na prodaju, to ćemo mi sačuvati za naše unuke.*

I ta glazbala, naravno, nisam mogao kupiti. Nikad nisam inzistirao niti pokušavao dobiti glazbalo od svirača koji je na njemu svirao jer bih tako i ja pridonio prekidu tradicijskog kontinuiteta. Kupovao bih glazbala od ljudi koji su ih donijeli s tavana, a sjećali su se kako se svira jer su i sami nekada svirali, i bili su ih spremni prodati. Katkad ih nisu htjeli prodati, ali kad bih ja objasnio - a uvijek sam govorio: *Želim kupiti glazbalo, skupljam glazbala za jednu reprezentativnu zbirku hrvatskih glazbala.* Čak su mi ih i poklanjali. Rekli bi: *Nije na prodaju, ali za taj cilj koji ste si postavili mi ćemo vam ga pokloniti!* U ovoj prilici od srca zahvaljujem tim ljudima visoke kulturne i nacionalne svijesti. U želji da se njihova kulturna baština prezentira i sačuva, darovali su mi brojna glazbala za ovu reprezentativnu zbirku i omogućili mi pisanje znanstvenih članaka.



sl.14. Ivan Radić, Dobrinj, Krk (svirač na dvije sopile)



sl.15. Izložba "Titraji života" u Etnografskom muzeju, Zagreb, 2003: tambure

L. D.-T.: Jeste li izložili sve predmete ili je ovo samo dio zbirke?

K. G.: Zapravo tu nisu sva glazbala. Zbirka ima više od 150 predmeta. Neposredno prije ove izložbe nabavio sam desetak glazbala, te glazbala za glazbene radionice, da bi se djeca mogla igrati, no to se zapravo ne može u roku 45 minuta. No bitno mi je da djeca zapamte nešto neobično, npr. da su i zujalice glazbala - ta drvena pločica koja se vrti iznad glave, koju su stanovnici otoka Krka zvali *grmjavica*, *germjavica* - i da je zapravo ta zujalica trebala biti čarolija, čarobno sredstvo za zazivanje kiše u obredu koji je zabilježen u grčkim mitovima, a vezan je za otok Kretu. Djeca trebaju zapamtiti da je to i sredstvo za proizvodnju zvuka - glazbalo koje je imalo posebnu funkciju u magiji plodnosti. Usto, važno je da djeca zapamte da je igračka bugačiga (zvrk) jedinstvena u svijetu zato što zuji, jer ostali zvrkovi poznati u svijetu proizvode zvuk struganjem o podlogu (zato se klasificiraju u idiofona glazbala), a hrvatski zvrk stvara zvuk vrloženjem zraka (zato se klasificira kao aerofono glazbalo). Cilj mi je da djeca shvate kako nešto tako jednostavno može biti čarobno zbog duha koji nosi, načina kako se s njime treba postupiti. Primjerice, svirala bez rupica za sviranje proizvodi dvadeset sedam alikvotnih tonova, što znači da se djeca mogu igrati upravo aleatorički. Naime, kad puhnu jače, nastaje jedan ton, a kad puhnu slabije dobiva se drugi ton. Tako na neki način upoznaju čaroliju zvuka i čaroliju sredstva za proizvodnju zvuka, shvate kako je to

zapravo jednostavno, a kako veličanstveno.

A kad još uz to nauče da je baš ta svirala - najjednostavnija svirala koja proizvodi tih čarobnih 27 alikvotnih tonova - bila u obredu pozdrava Suncu za Jurjevo, 23. travnja, da je ona zapravo bila obredno glazbalo, pretkršćansko, kojim su se koristili Hrvati u obredu prije 1100 godina!

Ovo je primjer kako jedno jednostavno glazbalo koje se radi od kore drveta za Jurjevo, ima veliku kulturološku vrijednost. U tome i jest bit čuvanja predmeta u muzejima, oni su zapravo svjedočanstvo kulturnih vrednota.

L. D.-T.: Kako i gdje čuvate svoju zbirku glazbala?

K. G.: Ja, nasreću, imam relativno dobre uvjete, pogotovo sada, a i prije sam glazbala čuvao u kući svoga oca, u podrumu s centralnim grijanjem, u kojemu nije pretoplo i nema vlage. Spremljena su u velike hokejaške torbe, umotana i izolirana plastičnim folijama s mjehurićima i tako zaštićena od udaraca i ogrebotina. Relativno ih dobro čuvam, ali ne dovoljno dobro, jer su za dobro čuvanje glazbala potrebna i određena financijska sredstva. No to nije najveći problem. Imam glazbala koja bi možda trebala restaurirati, preparirati i uložiti mnogo novca. Primjerice, najveća je vrijednost citre Tklačića i Tomaya ta ceduljica koja je na dnu rezonantne kutije. A rezonantna je kutija oštećena, trebalo bi je reparirati. Ima samo par žica, trebalo bi staviti nove, sve su žice prohrdale itd.



L. D.-T.: Ima li u Hrvatskoj restauratora glazbala?

K. G.: Restauratora ima. U školi primijenjene umjetnosti imaju majstora, gospodina profesora Severa, koji izrađuje lutnje, renesansna glazbala, srednjovjekovna glazbala, i to ne u muzeju nego u radionici u kojoj srednjoškolci uče izrađivati i restaurirati glazbala. Zagreb i Hrvatska imaju restauratorske radionice i mogućnosti da se glazbala restauriraju. Osim toga, trebalo bi izrađivati i replike prema originalu kako se on ne bi trošio za prezentiranje zvuka. Takva replika može imati čak bolja akustička svojstva jer je materijal originalnoga glazbala star ili crvotočan, ovakav ili onakav, pa ne može više proizvoditi isti zvuk kao kad je bio nov. Čuli ste onaj cimbal koji je izložen. Žice su mu hrđave, nisu naštimane, ali štimanje bi prouzročilo pucanje žica, prema tome to nema smisla. Ili bi trebalo staviti sve nove žice, ali to bi imalo štetne posljedice jer je jedna rezonantna ploča napuknuta. Zbog napinjanja žica ta bi rezonantna ploča još više pukla. Prema tome, to se treba sanirati, ali glazbalo ne može služiti za stvaranje zvuka jer kad bi se sve žice napele, glazbalo bi puknulo. Ono se ne može dovesti u funkciju da proizvodi zvuk, ali može vizualno biti opremljeno svim žicama, biti bez vidljivih pukotina itd.

Ako na staru citru metnete nove žice, odmah se vidi da su one nove, slično restauratorskim zahvatima na Medvedgradu. Restauratorski pristup glazbalima nosi određene specifične probleme. Izrada replika koje mogu biti u funkciji nešto je sasvim drugo, po meni je to dobar način da se glazbala ponovno vrate u život jer to su kulturne vrednote koje određuju kulturni identitet određenog stanovništva.



sl.16. Detalj tambure "Sloboda", John Bencić, Cleveland, Ohio

sl.17. Bendolina

Istarsku ljestvicu i istarska glazbala nazivamo tako zato što su oni identitet toga kraja koji traje tisućama godina i koji se održao, ali ima svoje posebnosti. Istrani su me, kad sam došao snimati u jednu gostionicu gdje su svirali na sopele, tj. roženice i šurle, pitali: *A svirate li i vi?* Rekao sam: *Da, sviram.* Kad sam zasvirao na tim glazbalima, upitali su me: *Odakle ste vi?* Rekao sam: *Rođen sam u Varaždinu, a iz Zagreba sam,* na što su mi rekli: *Ne možete vi biti žabar.* - Zašto su tako mislili? Zato što oni smatraju da nitko tko je "žabar", tko je s kontinenta, ne može tako svirati sopele jer istarska je glazba njihova posebnost. Oni znaju svirati i pjevati na taj način, a Zagrepčani i Varaždinci sigurno to ne mogu. A i malobrojni su oni koji mogu. Činjenica je da nijedan Zagorac neće zapjevati dvoglasno istarsku pjesmu. Istrani pjevaju netemperirano, i za njihovo bi pjevanje Zagorci rekli da je *faš!*

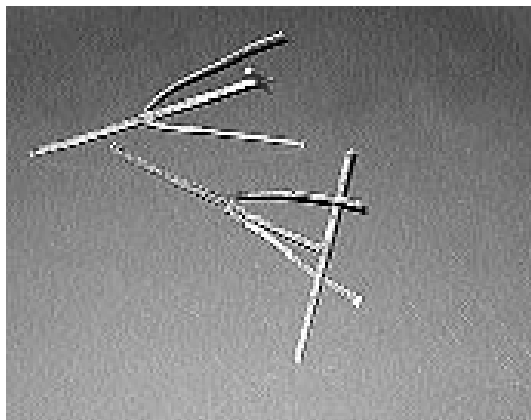
Razlike u glazbenom mišljenju ili kulturi u Hrvatskoj su velike. U tome je i njezino bogatstvo. Određene regije imaju duge tradicije i u instrumentariju i u vokalnoj glazbi, i upravo smo po tome poznati. Zagorje ima poseban melos, Istrani imaju svoj, kao što i Ličani imaju svoje ojkalice. Time smo toliko bogati da možemo biti zanimljivi svijetu za koji je Hrvatska čista egzotika. Mi smo za njih, kulturno, daleki istok, a u samom smo srcu Europe. Pripadamo Europi. Jedan smo od najstarijih kulturnih naroda u Europi koji je, nasreću, sačuvao tu tradiciju iz prapovijesnih vremena, brončanog doba, tj. iz vremena prvih seoba Indoeuropljana. Europa ih nije sačuvala.

L. D.-T.: Upotrebljavaju li se i danas sva glazbala koja imate u zbirci ili neka postupno nestaju?

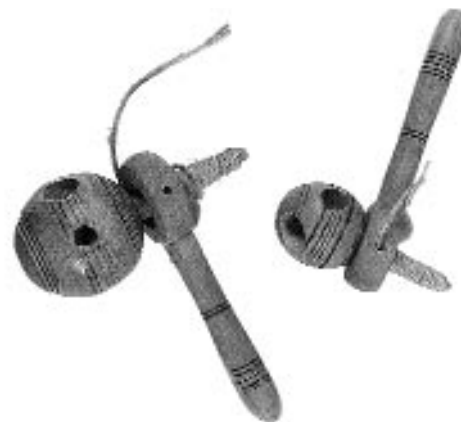
K. G.: Neka glazbala, primjerice tambure dvožice, još se sviraju, a poznata su kao "cindre" u Kastavštini ili na Čićariji. I graditelji tih glazbala postoje, a naravno da život tradicijskih glazbala ovisi o graditeljima. Kad umru graditelji, nema više glazbala. Svirачa ima, ali nema graditelja. Mnoga glazbala koja nisu složena izrađuju sami svirači, pa tradicija dalje teče. Neka glazbala nestaju, a neke tradicije prestaju. Mehanizmi kulturnog sustava vrlo su složeni. Ako vi u jednom sustavu kao što je europski ili hrvatski stalno favorizirate na radiju

sl.18. Reglasta Klepetalka iz Turopolja

sl.19. Buga-čiga (zvrk), Legrad, Međimurje



američku glazbu, repanje itd., rap postaje kvaliteta i kulturna vrednota. Ako ne puštate više narodnu glazbu, i ne samo narodnu, ako više uopće ne puštate hrvatsku narodnu pjesmu, šlagere i popularnu glazbu - one će se izgubiti, nestati, tradicija će se prekinuti, i kulturni će se sustav promijeniti, a time će se promijeniti kulturni i etnički identitet. Nedavno sam u novinama pročitao da su se hrvatski kulturni djelatnici borili za veću zastupljenost hrvatske popularne glazbe u televizijskom programu, što znači da bi kulturni sustav trebao funkcionirati tako da u njemu podržavamo kulturne vrednote koje imamo. Jasno, ne moramo svi pjevati hrvatske narodne pjesme iz 19. stoljeća, budnice ili najstarije zapisane narodne pjesme, odnosno *Ribarsko prigovaranje* Petra Hektorovića, nije u tome bit. Važno je da shvatimo kako naša kultura ima vrijednosti koje su po nečemu jedinstvene u svijetu i da to moramo sačuvati i osvijestiti, svi mi u hrvatskom društvu, što znači putem obrazovanja, školovanja, vrtića. Siguran sam da bi Zagorac mogao pjevati istarsko dvoglasje kad bi ga već u vrtiću čuo od ranog djetinjstva, zatim ga slušao u školi tijekom svog sazrijevanja do 16.-17. godine. Tada bi mu to bilo normalno i sasvim u redu, nikad ne bi s prezirom rekao *To je falš!* Ali kako smo svi naučili da je sve ono što ne možemo odsvirati na glasoviru falš, imamo isti takav pejorativni odnos prema jedinstvenoj vrednoti kao što je istarska ljestvica. Tražili smo da Ujedinjeni narodi zaštite istarsku ljestvicu. No nju ne možemo (formalno) zaštititi, ona se mora pjevati. Ako se bude pjevala i svirala i ako se budu proizvodila glazbala na kojima je istarska ljestvica, ona će biti zaštićena. Snimimo li CD-e, DVD-e s istarskom tradicijskom, folklornom glazbom, koje će svatko moći kupiti za nekoliko desetaka kuna, ta će glazba živjeti i moći ćemo živjeti s njom, to će biti naša glazba i naša glazbala. I za Zagorca će to biti hrvatsko narodno glazbalo, a ne samo istarsko, pa za Istranina neće reći da je Istranin a ne Hrvat. Nestat će uvriježeno stajalište da je Hrvatska samo sjever Hrvatske, a Istrani su nešto drugo. I oni su Hrvati, ali sa specifičnim kulturnim vrednotama koje i mi ostali trebamo upoznati i prihvatiti kao svoje najstarije kulturno nasljedstvo.

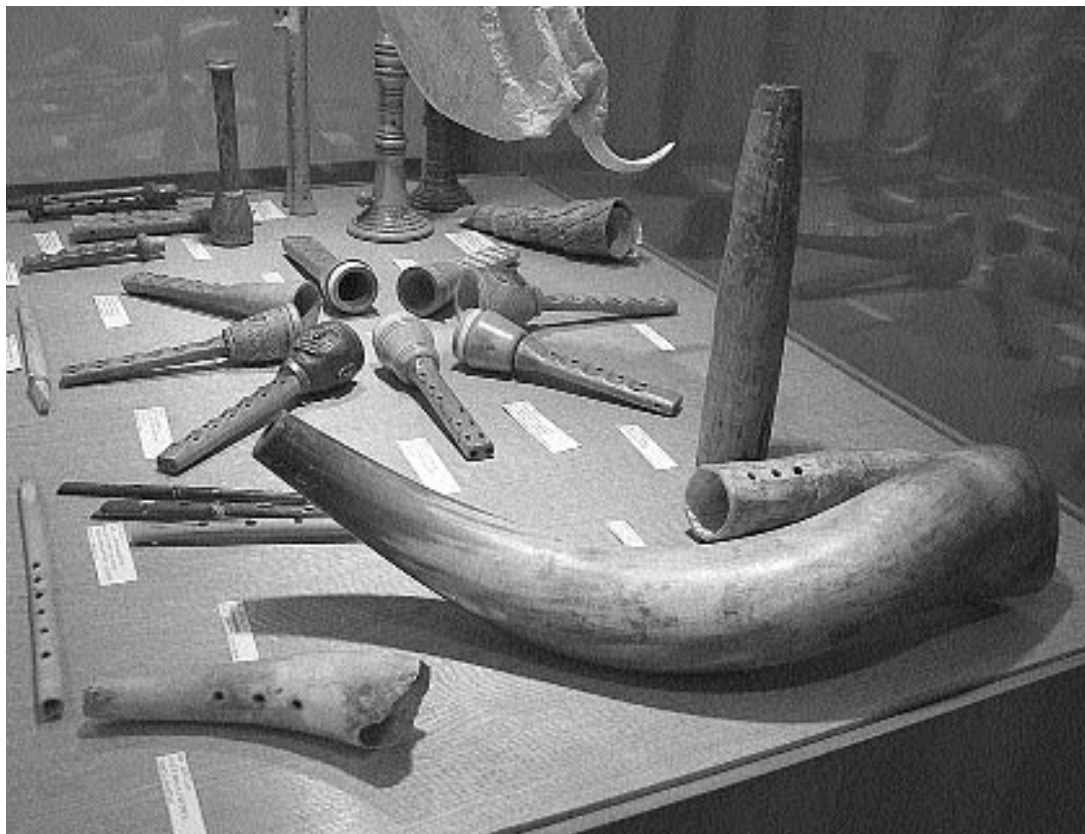


Za mene je to stvarna funkcija muzeja kao rasadišta i čuvara kulturnih vrednota, rasadišta koja zapravo čine *feedback* kao obrazovna središta s radionicama u kojima se promatra, uči i upoznaje, ali i vraća u kulturni sustav putem drugih medija. To je zapravo problem kulturne politike, problem koncepcije koju trebaju izraditi ministarstva. Ja kao pojedinac mogu predložiti projekt, a netko ga mora zatražiti od mene, a ministarstvo mora razmišljati što će biti s hrvatskom kulturom za deset ili dvadeset godina.

L. D.-T.: Institut za etnologiju i folkloristiku obavio je jedan velik dio posla time što je proveo terenska istraživanja, dokumentirao, čuvao glazbala?

K. G.: Da, to je velika stvar, da nije bilo Instituta i posebnog pristupa glazbalima, ne bi bilo ni moje zbirke niti izložbe. Jedno je kad znanstvenici proučavaju i skupljaju kulturno naslijeđe radi njegova očuvanja, kad im je cilj samo znanstveno dokumentiranje, tako rade i muzeji. Nešto je posve drugo suvremena potreba za očuvanjem kulturnog naslijeđa na način da ga se vrati u život. Ne smijemo razmišljati o čuvanju samo kao o konzerviranju u prostoru i mjestu, već i o disperziji na cijelo područje Hrvatske, disperziji u vremenu i prostoru cijele Hrvatske. Imamo središta, muzeje kao kuće koje čuvaju predmete kulturnog naslijeđa i institute, poput Instituta za etnologiju i folkloristiku, koji čuva videosnimke, audiosnimke, čuva čak i zbirku glazbala i objavljuje znanstvene članke. Ni jedni ni drugi nemaju u svojim programima populariziranje, promociju itd. U kulturnom sustavu u Hrvatskoj treba spojiti sve muzeje i njima srodne znanstvene institucije u kojima se čuvaju predmeti i dokumentacija, te stvoriti kompleksnu informaciju koja će se vratiti natrag u društvo kao upotrebna kulturna vrednota u funkciji zadovoljavanja potreba suvremenog života.

Smatram da sve to treba ući u funkciju turizma. Recimo, Turci imaju Institut za narodnu glazbu i turizam. U njih je odmah bilo jasno da je narodna glazba turistička atrakcija. U nas se to još uvijek ne shvaća. Tamburaši idu na izložbe knjiga, promocije, to je istina; ali nisu samo tamburaši hrvatska tradicijska kultura i



sl.20. Životinjski rogovi, drvena truba, klari-
netske sviraljke i oboe

nije samo zvuk tamburica tradicionalan. Kultura je složenija, bogatija i njome se može mnogo toga pokazati. Tamburaši i tambure postali su simbolom hrvatske tradicijske kulture, našeg identiteta, pa je npr. u Americi jasno da je tamburaš Hrvat. Hrvatski narod nije bio zatvoren niti je hrvatska kultura izolirana. Upravo obrnuto, bili su otvoreni kulturnim utjecajima tisućama godina, u tome i jest bogatstvo hrvatskog etnosa.

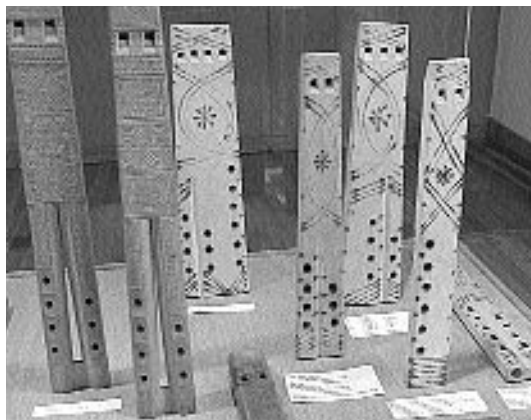
L. D.-T.: Mislite li da vam u zbirci nedostaju još neka glazbala i koja biste voljeli imati?

K. G.: Imam na izložbi samo jednu dijatonsku harmoniku proizvedenu u Štajerskoj, a znam da na terenu ima još barem 5-6 harmonika koje bih trebao nabaviti jer je taj tip dijatonske harmonike u Dalmaciji poznat kao *Plonerica*, *Pjonerica* ili *Trieštinka*. Nazivi dolaze od imena Guida Plonera, vlasnika tvornice koja je u Trstu proizvodila te harmonike. Hrvatska je poznata po bogatoj tradiciji moreplovstva, što znači da su mornari Primorci i Dalmatinci plovili od Dubrovnika do Trsta i sa sobom nosili te harmonike i svirali na njima. Plovili su i do Amerike, svuda oko svijeta. Svi ti mornari došli su u Trst, a imali su končertine, male mornarske harmonike. Šteta je da nijednu nemam na izložbi. Znam da su se svirale na hrvatskim brodovima, jedrenjacima. Nemam tu Plonericu iz Trsta, a ona bi bila reprezentativan primjerak dijatonske harmonike, tj. novijeg tradicijskoga glazbala s područja jadranske kulturne zone Hrvatske. To je europsko glazbalo koje je u Hrvatskoj, posebno u Istri, Gorskom kotaru i Dalmaciji imalo važnu ulogu.

Postoji još manji broj drugih glazbala koja bi se sigurno mogla naći na terenu, ja znam u kojim bih krajevima mogao pronaći pojedine tipove glazbala. Takav su rijedak primjerak glazbala koje se sviralo u Hrvatskoj (i zaista bi negdje trebao postojati) npr. drombulje. Krajem 19. stoljeća Kuhač je objavio prvi etnološko-muzikološki rad u kojemu su drombulje navedene među narodnim instrumentima, svirale su se u Hrvatskoj. Danas više nitko ne svira na drombuljama. Ja sam u Švedskoj nabavio drombulje, za sebe, za zabavu, ondje se prodaju kao suvenir. Ali rado bih našao drombulje i u Hrvatskoj.

Imali smo i jedinstvenih glazbala koja praktički nestanu kad se upotrijebe. Takvo su glazbalo zadržali gradišćanski Hrvati, a zove se *blato-šato*. Ja ga nemam na izložbi. Izrađuje se od blata kao okruglo ptičje gnijezdo, zatim se samo okrene, lupi se njime o tvrdu podlogu i - čuje se eksplozija. Mi etnoorganozi i to smatramo glazbalom u funkciji sezone dječje igranke, ali igranke eksplozivnog zvuka. U okolici Đakova takva su glazbala nazivali *topovima*, jer bi puknulo kao top ili eksplodiralo poput granate. Ja to nazivam glazbalom izgubljene forme jer njegova izrada sličí afričkom postupku lijevanja brončanih figura, pri čemu se kalup napravljen od voska razbija da bi se izvadila figura. Kalup, dakle, nestaje, što se zove plastika izgubljene forme odnosno struktura izgubljene forme. Uvijek moramo imati na umu da se glazbalo definira kao sredstvo za proizvodnju zvuka koje se rabilo u nekoliko generacija. Takve su klepetaljke, vjete-

sl.21. Dvojnice - dvocjevne flaute



njače-klepetaljke, koje su sredstva za proizvodnju zvuka. Obično mislimo da glazbalo mora imati stotinu tonova, kao sintesajzer, kao orgulje, kao violina. Glazbala su nešto jednostavnija - to su sredstva za proizvodnju zvuka. I zujalice su glazbala kojima su se lovci koristili za lov, ali i za proizvodnju zvuka u magijsko-glazbene svrhe, prije desetak tisuća godina.

L. D.-T.: Jeste li vi dali naslov ovoj izložbi?

K. G.: Jesam. Inače joj uvijek dajem naslov *Hrvatska narodna glazbala*. Studirao sam i pravo, pa su mi nekako najdraži kratki, jasni i jezgroviti nazivi, a ovaj je takav. Međutim, kad smo radili na izložbi i razgovarali kolege su mi rekli: *Dajte neki poetski naziv, malo pjesničkiji*. Razmislio sam i došao do naziva *Titraji života*, jer ono što je bitno za glazbu jest da zvuk nastaje titranjem. Pritom je zvuk i dio života, pa prema tome...Trebalo mi je neko vrijeme da sve to spojim u samo dvije riječi i izrazim ono što je bitno za glazbala - zvuk i život. Simbolički, kao i hrvatski troplet.

Primljeno: 24. rujna 2004.

"SOUNDS ARE PART OF LIFE..."

An interview with Krešimir Galin, msc, collector of folk instruments

When he began working at the Institute for Ethnology and Folk Studies in 1972, he recognised that he needed to approach folk instruments and the technique of playing them in a new way in order to be able to write scholarly papers on the subject. Up to that time he had not described or documented the technique of playing any particular instrument, but felt it was important only to document an instrument as an object. This scholarly approach forced him to acquire an instrument and try to play it in order to write and explain playing techniques. This became his basic impetus for beginning to collect instruments. Guided by musicological criteria, he wanted to acquire a representative collection that would represent all types of instruments from various parts of Croatia. At the exhibition "Vibrations of life" at the Ethnographic Museum in Zagreb he presented 150 instruments. He says that his collection is representative and unique with respect to types of instruments since it also holds a comprehensive documentation about the objects, video recordings as well as information about living players and builders of musical instruments. His wish is to have his collection become the nucleus of a future museum of Croatian folk instruments.

He stresses that in collecting the materials for his collection he never insisted or tried to acquire an instrument from a musician who was still playing the instrument because he did not want to bring about a break in the continuity of tradition. He feels that differences in musical thinking or culture in Croatia are great, but that this fact holds its great treasure. According to his thinking, the real function of museums is to serve as disseminators and keepers of values, who provide feedback as educational centres with workshops where people watch and learn and give all this back to culture through other media.

NEMATERIJALNI ASPEKTI KULTURNE BAŠTINE I NJIHOVO MJESTO U MUZEJIMA

Pogled etnologa

LIDIJA NIKOČEVIĆ □ Etnografski muzej Istre, Pazin

IM 34 (3-4) 2003.

IZ MUZEJSKE TEORIJE I PRAKSE
MUSEUM THEORY AND PRACTICE

Većini pripadnica i pripadnika muzejskog svijeta poznata je činjenica da će Međunarodni dan muzeja, 2004. godine biti posvećen nematerijalnoj kulturnoj baštini. To je ujedno godina u kojoj će se održati Generalna konferencija ICOM-a, međunarodnog savjeta za muzeje, i to u Seoulu, u Južnoj Koreji, koja će također biti posvećena toj temi. Moglo bi se zaključiti da je napokon odabrana tema s manje općenitim naslovom nego proteklih godina, kada su određeni naslovi dopuštali vrlo heterogene priloge i diskusije. Ipak, svima nije približno jednako jasno o čemu je, zapravo, riječ i kako se u kontekstu njihova svakodnevnoga muzejskog rada mogu odrediti spram te teme, koja ne mora biti jednako poticajna za muzejske djelatnike različitih struka. Radi boljeg informiranja o tome, u ovom tekstu nastojat ćemo pokazati zašto je u muzejskom svijetu odabrana upravo ta tema. Bit će također riječi o dosadašnjim muzejskim iskustvima koja se odnose na prezentaciju elemenata nematerijalne kulturne baštine, uključujući i kritički pristup vrednovanju te baštine.

Na UNESCO-ovoj Generalnoj konferenciji, tj. na njezinoj 32. sjednici u Parizu 17. listopada 2003. usvojena je *Konvencija o zaštiti nematerijalne kulturne baštine* (*Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*). Time su dopunjene postojeće, dobro znane i odavno usvojene konvencije o zaštiti materijalne kulturne baštine (tzv. spomenika kulture i prirodne baštine, uključujući i podmorje). Nakon što je prihvati najmanje trideset zemalja članica UNESCO-a (tijekom najviše pet godina koje su na raspolaganju za skupljanje potpisa), uvelike će utjecati na poimanje, definiranje i zaštitu kulturne baštine u cjelini, i to na razini aktivnosti svih institucija koje se bave zaštitom i interpretacijom kulturne baštine.

ZAŠTO SE NEMATERIJALNA BAŠTINA SMATRA VRIJEDNOM OSOBITE POZORNOSTI?

U samom tekstu Konvencije naglašena je činjenica da suvremeni procesi globalizacije i društvene transformacije nerijetko pridonose izobličavanju i nestajanju nematerijalne kulturne baštine, često i zbog nedostatka načina i metoda da se ona (za)štiti. Međutim, upravo se takva baština smatra temeljnom vrijednosti kulturnih različitosti i svo-

jevrnsnim jamstvom održivog razvoja, pri čemu se naglašava duboka ovisnost između nematerijalne i materijalne kulturne baštine, kao i one prirodne. Konvencija spominje i uočenu "univerzalnu dobru volju" i "zajedničko zanimanje i brigu" za zaštitu te vrste baštine. Mnoge zajednice (osobito one manje, određene modernim razvojem i visokim suvremenim tehnologijama), grupe, pa i pojedinci, imaju važnu ulogu u stvaranju, očuvanju, zaštiti i kreativnoj reinterpretaciji nematerijalne kulturne baštine, pridonoseći obogaćivanju kulturne raznolikosti i ljudske kreativnosti. Stoga je i dosada bilo različitih dogovora i preporuka na internacionalnoj razini, no to nisu bili nikakvi obvezujući propisi ni mjere za zaštitu nematerijalne kulturne baštine, što ova konvencija nastoji postati. Imajući na umu neprocjenjivu vrijednost i ulogu takve baštine u procesu zbližavanja ljudi i omogućivanju njihova boljeg razumijevanja, valja postići viši stupanj svijesti o njezinoj relevantnosti i važnosti njezine zaštite u zajednicama, grupama i među pojedincima, osobito među mlađim naraštajima, osobito stoga što je kulturna različitost, kako je to već ugrađeno u Ustav UNESCO-a, danas najvažnija ideja te organizacije. U *Deklaraciji o kulturnoj različitosti* (*Universal Declaration of Cultural Diversity*) stoji: *Kulturna je različitost nužna za čovječanstvo, kao što je biološka raznolikost nužna za prirodu.*

ŠTO JE, ZAPRAVO, NEMATERIJALNA KULTURNA BAŠTINA?

Pod tim nazivom razumijevaju se izrazi, umijeća, znanja te predstavljanja, a potom instrumenti, predmeti i kulturni prostori s tim u svezi, koje društva, grupe, a katkad i pojedinci, prepoznaju kao dio vlastite kulturne baštine. Takva baština, nakon što je prenošena iz naraštaja u naraštaj bivajući stalno obogaćivana novim interpretacijama i ponovnim kreacijama (kao odgovor na okolinu koja je okružuje, te na interakciju s prirodom i poviješću), omogućuje njezinim nositeljima osjećaj i doživljaj identiteta i kontinuiteta, promovirajući ujedno poštovanje kulturnih različitosti i ljudske kreativnosti. Usput valja naglasiti da navedena konvencija nalaže isticanje samo onih tradicija koje ne vrijeđaju načela ljudskih prava i ne narušavaju međusobno poštovanje društava, grupa i pojedinaca te održivi razvoj.

sl. 1. Priča kao izložak: multimedijalno predstavljanje usmene tradicije u Muzeju ladinške kulture u Val di Fassi, Dolomiti, Italija

sl. 2. Film kao ključni medij u dokumentiranju nematerijalne kulturne baštine; s izložbe "Tkalci u Istri", Etnografski muzej Istre, Pazin, 2004.



Nematerijalna kulturna baština očituje se kroz usmene izraze i tradicije, tj. usmenu književnost (uključujući i jezik kao dio te baštine), izvedbene umjetnosti (glazba, ples, kazalište, itd.), društvene navade, običaje, rituale, proslave, potom znanja (i uz to vezane postupke) o prirodi i univerzumu te u tradicijskom rukotvorstvu, znanjima i vještinama.

Sam naziv *nematerijalna kulturna baština* neslužbeno je prihvaćen prijevod engleskog termina *intangible cultural heritage*, što bi doslovno značilo *neopipljiva kulturna baština*, premda se povremeno u engleskom jeziku rabi i naziv *living cultural heritage* (*živuća kulturna baština*), a rjeđe i *immaterial cultural heritage*, što bi doslovno značilo *nematerijalna kulturna baština*. U nas još nije bilo značajnijih rasprava o (ne)prikladnosti tog termina, kakve su se vodile u Sloveniji u povodu Dana muzeja, kada su pretežito etnolozi i folkloristi raspravljali o nazivima *neosnovna*, *neoprijemljiva* ili *neopredmetena kulturna dediščina*.

NA KOJI NAČIN VALJA ZAŠTITITI NEMATERIJALNU KULTURNU BAŠTINU?

Jedan od glavnih ciljeva *Konvencije* jest potaknuti države članice da započnu identifikaciju, dokumentaciju, istraživanje, očuvanje, zaštitu, promidžbu, jačanje, transmisiju (formalnom i neformalnom edukacijom), kao i revitalizaciju različitih aspekata te baštine. Uz jačanje osjećaja međusobne solidarnosti, nužna je suradnja na regionalnoj i na nacionalnoj, ali i internacionalnoj razini. Osobito se treba potaknuti razmjenu informacija, iskustava i zajedničkih inicijativa. Na programima s temom zaštite tradicije valja raditi u uskoj suradnji s lokalnim zajednicama, grupama i individualcima.



Pojedine države imaju obavezu izraditi jedan ili više nacionalnih inventara koji stalno trebaju biti ažurirani i dopunjavani. Konvencija podrazumijeva osnivanje Komiteta za zaštitu nematerijalne kulturne baštine koji će biti sastavljen od predstavnika i predstavnica zemalja članica. Osim organizacijskih i savjetodavnih funkcija, Komitet će određivati koja će kulturna dobra biti uključena na *Reprezentativni popis nematerijalne kulturne baštine čovječanstva* (*Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*) te u kojim se situacijama može odobriti međunarodna pomoć. Spomenuta lista nadomjestit će i uključiti postojeću listu, odnosno, *Proklamaciju najvažnijih kulturnih dobara usmene i nematerijalne baštine čovječanstva* (*Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity*), uobličene 1998. godine, koja je dva puta do sada, 2001. i 2003., identifikirala ukupno 47 nematerijalnih kulturnih dobara. Druga lista, koju će nadležni Komitet tek osnovati, jest *Popis nematerijalne kulturne baštine kojoj je potrebna hitna zaštita* (*List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding*).

Poticajni model i primjer koji ova *Konvencija* donekle želi slijediti već se godinama primjenjuje u Japanu i Južnoj Koreji. Upravo je Južna Koreja najdetaljnije razradila program zaštite nematerijalnih kulturnih dobara, tako da nije slučajno što će Generalna konferencija ICOM-a u Seoulu biti posvećena temi zaštite nematerijalne kulturne baštine.

Kako se moglo zaključiti, zaštita nematerijalne kulturne baštine ili žive tradicije bazira se na istraživanju i dokumentiranju, a potom i na edukaciji i transmisiji. Moguće je da taj pristup nužno podrazumijeva i neku novu zakonsku regulativu, no sigurno je da podrazumijeva različite oblike javnog prepoznavanja, poštovanja i potpore što će se moći ostvariti putem rada postojećih i mogućih novih institucija ili pak onih starih ali upotpunjenih novim, opsežnijim djelatnostima. Za većinu vlada to znači osnivanje novih institucija ili bitno proširenje već postojećih. Iz *Konvencije* je vidljivo da se vlade, osim korištenja vlastitim resursima, mogu obratiti UNESCO-u za pomoć, osobito ako je riječ o vrlo



sl. 3. Hrana kao materijalna i nematerijalna kategorija kulture: dijarama s temom pripreme kimchija, ukiseljenog povrća (tradicijskog jela u Koreji) iz National Folk Museum of Korea, Seoul

ugroženim nematerijalnim kulturnim dobrima čiju budućnost ne mogu osigurati samo iz vlastitih unutardržavnih resursa. Stoga se *Konvencijom* predviđa ustanovljavanje fonda koji će se puniti članarinama i donacijama. Spomenuti internacionalni Komitet, uključujući njegove interne jedinice, nadgledavat će provedbu i kakvoću rada da bi se osigurala utemeljenost napora za očuvanje baštine na empirijskom istraživanju te na korektnom i regularnom vrednovanju.

POZITIVNE IMPLIKACIJE KONVENCIJE O ZAŠTITI NEMATERIJALNE KULTURNE BAŠTINE I NJEZIN ODRAZ NA ETNOGRAFSKE MUZEJE.

Etnografski muzeji i etnolozi uopće (uključujući i antropologe) jedni su od onih koji su od početka shvaćali vrijednost baštine i uočili da je riječ o ključnom pristupu u njihovoj djelatnosti. Još u ranim fazama edukacije etnolozi su naučili da se kultura, doduše načelno, dijeli na materijalnu, duhovnu i društvenu, ali da su to nedjeljive sastavnice i kvalitete određenih fenomena. Napokon, svaki predmet ima duhovno i društveno značenje. Međutim, nedjeljivost tih značenjskih aspekata u svakodnevnoj radnoj praksi etnologa često je bila potisnuta činjenicom da je praksa svakodnevnog rada u nekome muzeju, upravi za zaštitu kulturne baštine, odnosno u znanstvenom institutu bila lišena instrumentarija ili metoda za sveobuhvatniji, "totalni" pristup onim fenomenima kojima su se etnolozi bavili. Muzeolozi bi, na primjer, glazbeni instrument proučavali samo kao predmet, a folkloristi bi se više usredotočili na zvuk i glazbu koja se na njemu izvodila. Često je o osobnoj širini, potrebi, inicijativni i želji za suradnjom ovisilo koliko su limiti "znanata" bili nadmašeni radi potpunijeg iščitavanja značenja

nekog predmeta ili pojave. Možda je upravo činjenica da je izostanak šireg, znanstvenog pristupa pridonio slabljenju pozicije etnografskih muzeja u novije doba. Naime, oni su svojedobno bili istraživački centri, u kojima je stasalo više znamenitih ličnosti utkanih danas u povijest etnologije.

Suvremeni pristupi u različitim znanostima često utjelovljuju holističko načelo, nastojeći razumjeti pojave u njihovoj ukupnosti. Kada je riječ o metodologiji, primjena takvog načela realizirana je najčešće interdisciplinarnim pristupom, koji se čini i više nego logičnim kada je riječ o etnografskim temama. Obraduje li se etnološki, primjerice, tradicija obrade kamena, nije li logično da je potrebna suradnja i arheologa u nastojanju da se pojava prikaže u njezinu duljem kontinuitetu? Možda je dobrodošla i suradnja geologa koji mogu osvijetliti svojstva i zakonitosti nekog kamena. Stoga je, na primjer, prije dvije godine sjajna etnološka izložba zagrebačkoga Etnografskog muzeja *Narodna medicina* otpočela bila stvarana uz pomoć povjesničara medicine, liječnika, farmaceuta, tzv. alternativnih ljekarnika i drugih stručnjaka.

Neki su etnolozi u muzejima već otprije približili onome što se danas naziva nematerijalnom kulturnom baštinom ili nematerijalnim značenjskim aspektom neke pojave, nastojeći naznačiti (kulturni) kontekst tematiziranog predmeta ili pojave. U tom bi smislu, na primjer, bavljenje preslicama obuhvatilo kategoriju tradicijske umjetnosti (o temi dekorativnih rezbarija koje često sadržavaju) i usmene književnosti (s obzirom na to da se preslica spominje u pjesmama). Primijenimo li to na kolijevke, traženje konteksta proširilo bi se i na magijske čini za zaštitu novorođenčeta, običaje oko rođenja,



sl. 4. Radionica izrade salata od samonikloga jestivog bilja u Etnografskome muzeju Istre, Pazin, 2003.

sl. 5. "Narodna medicina", izložba Etnografskog muzeja iz Zagreba u Etnografskom muzeju Istre u Pazinu: primjer suradnje više struka u stvaranju izložbe

sl. 6. Citati iz usmene književnosti jednostavan su način upućivanja na šire značenje predmeta; s izložbe "Tkalci u Istri", Etnografski muzej Istre, Pazin, 2004.



sl. 7. Mit o austrijskoj vladavini u Istri prikazan pomoću predmeta; s izložbe Istra: različiti pogledi, Etnografski muzej Istre, Pazin, 2002.



uspavanke, život dojenčadi. Primjerice, tematiziranje jednog žrvnja moglo bi obuhvatiti uvid, odnosno prikaz podjele poslova u obitelji, šireg procesa pripreme hrane, pjesme koje su pratile ritmičko okretanje žrvnja - sve redom nematerijalnih aspekata i značenja predmeta koji su vrlo često prikazivani unutar etnografskih muzeja Hrvatske.

VAŽNOST DOKUMENTACIJE. Ključna, ishodišna kategorija u svakom osmišljenom pristupu nematerijalnoj kulturnoj baštini jest dokumentacija. Znači li to da će muzeji koji će se baviti interpretacijom takve baštine postati djelomično i svojevrсни arhivi u kojima će biti pohranjene životne priče o pojedinim povijesnim događajima, osobne ispovijesti, pjesme, glazba i ostalo? Moguće, osobito stoga što suvremene tehničke mogućnosti pojednostavnjuju takve djelatnosti. Tim i sličnim pitanjima bavio se na svojoj godišnjoj konferenciji 2002. godine CIDOK ICOM-ov Komitet za dokumentaciju. Iskustva i razmišljanja iz Slovenije i Hrvatske također su bila iznesena: jedno o važnosti usmenih životnih priča koje skuplja Muzej novejšeg zgodovine u Celju, a drugo o projektu digitalne katalogizacije u Muzeju grada Zagreba koji kombinira podatke o materijalnoj i nematerijalnoj baštini. U posljednjem Maja Šojat-Bikić spominje razloge i svrhu takvog pristupa koji naglašava vrijednost nematerijalne kulturne baštine, što znači i odgovornost prema društvu, poticaj razvoju zajednice, razumijevanje identiteta, zaštitu posebnoga u kontekstu općega i generalnoga, stimuliranje interesa posjetitelja za baštinu, komunikaciju znanja - gotovo sve ono što bi trebalo biti prioritet muzeja u suvremenom društvu. Naime, ona uviđa da posjetitelje ne zanima samo suhi didaktički pristup već priče, dočarani duh prošlih vremena, društveni život starog Zagreba, starinski kuharski recepti. Ujedno postavlja pitanja u vezi s kriterijima, selekcijom i klasifikacijom takve građe, upravo s obzirom na veliko mnoštvo mogućnosti koje nude novi mediji.

Sustavnim dokumentiranjem mnogih kategorija nematerijalne kulturne baštine bavi se Institut za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, a srodnu povijesnu dokumentaciju prikuplja i čuva i Etnološki zavod HAZU. Nedavno

ustanovljen Odsjek za nematerijalnu kulturnu baštinu pri Upravi za zaštitu kulturnih dobara imat će zahtjevan zadatak da pokuša potaknuti i organizirati način i sustav dokumentiranja koji će moći poslužiti zajedničkim potrebama same Uprave, različitih muzeja i drugih institucija koje će se baviti zaštitom i interpretiranjem te baštine. Premda bi se, kada je riječ o procesu identifikacije i istraživanja pojedinih nematerijalnih tradicija, Uprava za zaštitu kulturne baštine mogla osloniti upravo na muzeje, mnogi od njih u ovom trenutku zbog različitih razloga nisu spremni obaviti i taj zahtjevnii zadatak. Valja se nadati da će se za kontinuirani rad na tom važnom i opsežnom zadatku naći kriteriji, metode te materijalna sredstva i osoblje.

MUZEOGRAFSKA I MUZEOLŠKA INTERPRETACIJA NEMATERIJALNE KULTURNE BAŠTINE.

Mnogi europski muzeji već su odavno, u želji da sugeriraju atmosferu i kontekst izloženog predmeta i/ili tematiziranog fenomena, kreirali dijarame, a kasnije i cijele inscenacije, odnosno scenografije koje su trebale dočarati tijesnu ulicu nekoga marokanskog gradića ili ugođaj kakvog sela južnoameričkih Indijanaca. Takve su inscenacije bile praćene zvukovima, a u novije vrijeme čak i mirisima. Ta su ostvarenja često bila djelo profesionalnih scenografa, te nije čudno da su ih katkad karakterizirala teatarska svojstva i izrazi. Bilo kako bilo, nemoguće je zaniijekati njihov visok stupanj sugestivnosti i dojmljivosti, te izraženu mogućnost uvođenja nematerijalnih kulturnih elemenata u izložbu. U Etnografskom muzeju Istre u Pazinu 2002. godine postavljena je izložba *Maske i rituali*, o pokladnim običajima Dolomita, na kojoj su predstavljeni pokret i zvuk, a uz pomoć filmova i cjelokupno događanje na mjestima izvedbe običaja. Suvišno je naglašavati da je danas jedva moguće zamisliti (etnografsku) izložbu bez filmova, djelomice i stoga što je film u nekim primjerima jedini medij kojim se određeni običaj ili vještina može uspješno dokumentirati. Tako je upravo izložbom *Tkalci u Istri* (Etnografski muzej Istre, 2004. godina), na kojoj je, uz opsežnu izloženu tekstilnu građu sam proces pripreme pređe i tkanje na tkalačkom stanu moguće vidjeti samo na filmu koji prikazuje rad posljednjega



živog i aktivnog tkalca u Istri. Na taj način film nije prateća, usputna kategorija, već jedan od temeljnih nositelja značenja na izložbi, i samo se putem njega može dokumentirati i na određeni način očuvati vještina tkanja, kao nematerijalna kategorija tradicijske baštine. Stoga je sasvim jasno da većina novih etnografskih izložbi i stalnih postava sadržava niz ekrana na kojima je moguće vidjeti običaje i rituale (poput novoga stalnog postava u Etnografskom muzeju u Grazu), plesove, izvođače tradicijske glazbe. U muzeju ladinske kulture u Val di Fassi na sjeveru Italije (Museo Ladino di Fassa) pritiskom na ilustraciju lika iz folklornih priča i bajki moguće je čuti tematsku priču koju priča kazivač ili kazivačica na jednome od lokalnih govora, i to u više varijanti. Uključivanje usmene književnosti u izložbe moguće je i na vrlo jednostavne načine, što je također česta praksa u Etnografskome muzeju Istre.

No i cijela izložba može slijediti, odnosno ilustrirati neki mit ili priču, kao što je učinjeno u dijelu izložbe *Istra: različiti pogledi* (također postavljenu u Etnografskome muzeju Istre, u suradnji s Austrijskim etnografskim muzejom iz Beča i Etnografskim muzejom Kittsee). U toj prilici nastojala se prikazati sastavnica mita o Austriji koji još živi u Istri: uprizorene su asocijacije, simboli austrijske vlasti u Istri kojih su se dosjetili informatori tijekom istraživanja što je prethodilo realizaciji izložbe. Asocijacije poput riječi *car*, *žandari*, *vojska*, *željezo*, *morarica*, *željeznica*, postali su dijelovi izložbe, za što je upotrijebljena različita i za etnografske muzeje i izložbe pomalo netipična građa.

Na taj način određena nematerijalna kategorija kulture - predaja, legenda, pjesma, zvuk ili jednostavno neka ideja, može biti poticajna tema i ishodište neke izložbe.

NEZAOBILAZNA KARIKA: PEDAGOŠKA DJELATNOST.

Kada je riječ o zaštiti nematerijalne kulturne baštine i ulozi muzeja u tom procesu, jedna od prvih mogućnosti i zadaća muzeja jest omogućiti učenje o pojedinim tradicijama putem aktivnosti muzeja izvan i unutar vlastite institucije. Tako muzej može postati mjesto širenja znanja i učenja vještina o određenim, napose ugroženim nematerijalnim kulturnim dobrima. Ta zadaća muzeja ni izdaleka nije nova, no u ovom



sl. 8. Izrada kopija omogućuje vlastito iskustvo prakticiranja tradicijskih znanja i vještina: radionica tkanja u Etnografskome muzeju Istre, Pazin

sl. 9. Prednosti i problemi muzeja na otvorenome: tradicija zaustavljena u "idealnom" obliku: Muzejski kompleks Astra, Sibiu, Rumunjska, 2003.

kontekstu ona je vrlo naglašena i zahtijeva promišljenu metodologiju te veću, širu društvenu angažiranost, uključujući i koordiniranost s mnogim pojedincima i institucijama izvan muzeja.

Ako je riječ o pojedinim znanjima ili vještinama, mnogi (etnografski) muzeji već imaju ustaljenu praksu omogućivanja tkanja, oslikavanja uskršnjih jaja, izrade određenih jela djeci, ali i odraslima ... Etnografski muzej Istre također ima prilično veliko iskustvo organiziranja radionica različitih tradicijskih vještina. U povodu višegodišnjeg bavljenja tekstilom prije dvije godine Muzej je dao izraditi kopiju tkalačkog stana kakav se čuva u stalnom postavu te je angažiran jedini preostali aktivni tradicijski tkalac u Istri koji je tijekom dvije posljednje godine održao niz radionica za različite grupe zainteresiranih. Ta je aktivnost, osim omogućivanja većem broju ljudi da tijekom trodnevnog tečaja svladaju cjelokupan proces snovanja i tkanja, želio skrenuti pozornost javnosti na nestajanje te vještine, za koju ne bi trebalo mnogo truda da se održi i da tkani predmeti nađu svoje nove korisnike: osobe koje žele njima opremiti svoje domove, turiste ili brojne agroturiste, tj. sudionike seoskog turizma u Istri koji nastoje biti opremljeni tradicijskim inventarom. No Etnografski muzej Istre, kao ni većina ostalih muzeja, nema tu kompetenciju, sredstva ni mogućnosti marketinškoga, odnosno gospodarskog angažmana da animira ili, štoviše, stvori uvjete za omasovljenje te proizvodnje, jer bi to značilo organizirati tržište, regulirati odnos ponude i potražnje, riječju, baviti se jednim drugim poslom koji

ni izdaleka nije samo muzejski. Taj posao u nekim drugim sredinama obavljaju različite institucije, koje tako postaju svojevrsni posrednici između muzeja i tržišta, odnosno onih koji će konzumirati pojedina kulturna dobra. Nije, dakako, nemoguće takve djelatnosti smjestiti u muzej, no samo u kontekstu redefiniranih i proširenih cjelokupnih mogućnosti muzeja. U ovom je trenutku za mnoge muzeje organiziranje radionica tehnički vrlo zahtjevno. Iznimno uspješna radionica pripreme salata od samonikloga jestivog bilja (pri održavanju izložbe *Narodna medicina*) u Etnografskom muzeju Istre u Pazinu, ma kako bila naoko jednostavna, podrazumijevala je također niz tehničkih zahvata koje je trebalo *ad hoc* kreirati (usklađivanje hrane, nabava posuđa, osiguranje higijenskih mjera, itd.).

U Koreji, primjerice, Služba za kulturna dobra redovito pruža nositeljima različitih kulturnih dobara, a tako i onima koji to dobro prenose, brojne oblike pomoći i potpore, bilo da je riječ o osiguravanju materijala i tehnika ili o organiziranju učenja vještina. Dakle, riječ je o financijskoj pomoći, ali i o onoj sistematičnoj, pa sudionici određenih kategorija nematerijalne kulturne baštine imaju osiguranu egzistenciju baveći se upravo onime po čemu ih je ta služba prepoznala. Sve je to povezano s državnim edukacijskim programima jer se tim vrijednostima mora omogućiti dugoročna potpora i poštovanje.

NEMATERIJALNA KULTURNA BAŠTINA KAO DVOSMJERNI PUT IZVAN MUZEJA I PREMA NJEMU.

Bavljenje nematerijalnom kulturnom baštinom omogućuje muzejima da izađu izvan svojih institucija. U Istri ima više primjera u kojima je Etnografski muzej Istre odigrao važnu ulogu u realiziranju pojedinih programa, a ima niz naznaka i planova za slične buduće projekte. Jedan od primjera je sudjelovanje u projektu Rezervata magaraca Liburna u Raškoj dolini, u sklopu kojega se istarska pasmina magaraca nastoji obraditi u ukupnosti njezine pojavnosti i prikazati prisutnost te pasmine na istarskom području u kontekstu ekoloških i kulturnih danosti. Brojni pak agroturisti diljem Istre sve češće žele usvojiti i neku tradicijsku djelatnost te pokazati određene vještine, tako da ima nade da će pri nekim biti organizirana lončarska, tkalačka ili košaraška radionica. Rumunjski primjer iz sela Lisa govori o sjajnoj suradnji Etnografskog muzeja u Brašovu, vlasnika agroturizma i pripadnika treće generacije muškaraca koji se u toj obitelji bave stupanjem vunjenih tkanina (sabijanjem teksture istkanih predmeta uz pomoć vode i različitih naprava), te talijanske regije Piemonte, koja je financirala rekonstrukciju stupe i pratećih predmeta. Rekonstrukcija je izvedena prema svim pravilima etnografske muzejske struke, ona ponovno radi (moguće je i kupiti vunene pokrivače iznimne kakvoće), vlasnik objekta ima nove izvore egzistencije od agroturizma koji je tomu pridružen, a sami su tradicijski obrt i znanje održani. Sve je to u skladu s već odavno očitovanim konstruktivnim idejama o zaštiti *in situ*, koja u razmatra-

nom kontekstu dobiva i novo značenje. Istodobno se zadovoljavaju UNESCO-ova nacionalna, lokalna i individualna načela, kriteriji i potrebe.

Suprotno tome, neke je elemente nematerijalne baštine uputno predstaviti upravo u muzeju, da bi se samo događanje na originalnome mjestu zbivanja rasteretilo neprirodno velikog broja posjetitelja i pretjeranog zanimanja. Na primjer, običaj nošenja zvona na Kastavštini u mnogim je selima i mjestima savršeno vitalan i cjelovito očuvan običaj. Stanovnici nekih sela nisu baš sretni ako u pokladne dane onamo nagrne gomila nepoznatih ljudi koji ne mogu uspostaviti punovrijednu komunikaciju ni s lokalnim stanovnicima ni za zbivanjem u cjelini. Takvu je publiku možda bolje usmjeriti na posredno upoznavanje tog običaja, u muzej, da se sam ritual pod prevelikim pritiskom ne bi deformirao. Očito je da valja također razlikovati žive tradicije od povijesne nematerijalne kulturne baštine, pri čemu treba razvijati specifične pristupe svakoj kategoriji na različite načine. Upravo prepoznavanje pravog pristupa i mjere može biti jedna od uloga muzeja u zaštiti nematerijalne kulturne baštine u sklopu kompleksnih nagodbi između interesa lokalne zajednice, UNESCO-a, interesa države, nositelja baštine i ostalih zainteresiranih.

OPASNOSTI I ZAMKE ZAŠTITE "ŽIVIH TRADICIJA".

Unutar ili izvan muzeja postoji opasnost da se pojedine tradicije "fosiliziraju" upravo zato što ih netko želi zaštititi i time im, najvjerojatnije nehotično, onemogućiti prirodan dinamički razvoj koji ih upravo i čini živim tradicijama. Naime, tradicije su se uvijek kroz vrijeme mijenjale i tako prilagođivale novonastalim okolnostima: to je jedini put da ostanu vitalne. Previše je primjera nadobudnih sentimentalista koji su u profesionalnom ili amaterskom djelovanju i htijenju da zadrže neki folklori izraz ili pojavu "autentičnom" i "originalnom" zapravo pridonijeli njihovoj deformaciji, marginalizaciji, pa i nestajanju, u najboljoj namjeri da ostanu "neiskvarene". Oni, pak, koji djeluju takvim nostalgicarima nasuprot drže da možda ne treba uopće štiti nešto što je vitalno, a ako je nešto već mrtvo, vjerojatno ni mjere zaštite neće pomoći da oživi, ili će to oživljavanje biti ishitreno i kratkog trajanja.

Neki etnolozi i antropolozi strogo razlikuju tradiciju od baštine. Pri tome tradiciju smatraju lokalnom kategorijom na razini sela ili manje zajednice, a baština, po njima, često počinje ondje gdje tradicija prestaje. Tako "upakirana" tradicija postaje globalna činjenica, svačija i ničija, a "konzumenti" te konstrukcije češće su urbanog karaktera. Antropologinja Barbara Kirshenblatt-Gimblet također drži da je baština novi način kulturnog stvaralaštva u sadašnjosti, koja ima svoje ishodište u prošlosti. Baštinu imenuju, biraju i potom njeguju strukture na pozicijama moći (ravnatelj muzeja, ljudi na čelu uprava za zaštitu kulturne baštine, ministri kulture), i ta baština po pravilu treba biti prikladna, reprezentativna, politički korektna, na ponos neke države. Kroz baštinu se ogleda država, odnosno ono što je imenovano



sl. 10. Sugestivnost etnografske izložbe: "Maske i rituali", izložba o pokladama u Dolomitima, u Etnografskom muzeju Istre, Pazin, 2002.



sl. 11. Zvončari u selu Rukavcu (okolica Opatije, općina Matulji)

baštinom pokazuje kako se pojedine nacije žele vidjeti. Kako unutar tog reprezentativnog načela prolaze tzv. manjine? Tko će pak prepoznati folklornu grupu Roma iz Vodnjana (jednu od najboljih u široj regiji) kao svoju baštinu? Istra? Hrvatska?

Neki se pribojavaju moći državnih institucija i moguće nacionalne kontrole tradicijskih kulturnih izraza, pri čemu je uočljiv tip intervencije odozgo nadolje (poznat u engleskom jeziku kao *top-down* pristup), koji se ne mora nužno temeljiti na kriterijima ljudi koji su nositelji određene nematerijalne tradicije. Odabir jednoga, "najboljeg" pripovjedača, plesačice ili pjevača unutar tih nositelja te izuzimanje ostalih može poremetiti ionako krhku ravnotežu među sudionicima neke tradicije u lokalnoj zajednici. Potom, nakon što, na primjer, neki običaj bude prepoznat kao "izuzetno vrijedan", tko će kontrolirati njegovo daljnje održavanje? Hoće li neke njegove komponente (npr. religijske) biti reducirane, dok će postupno početi dominirati turistički i komercijalni kriteriji?

Sama UNESCO-ova *Konvencija o zaštiti nematerijalne kulturne baštine* naglašava da izabrana kulturna dobra moraju biti usklađena s općeprihvaćenim moralnim načelima i ljudskim pravima. Unatoč tome, mnoge rituale diljem svijeta neka druga, susjedna grupa koja živi na istom području može doživjeti kao isključiv, netolerantan, pa čak i nasilni (valja se sjetiti rečenice "Tvoja je baština moje robovanje"!). Kako se valja odnositi spram rituala koji rezultiraju odsijecanjem dijela ženskih spolnih organa ili nekim drugim sakaćenjima? Je li i to baština? Kako vrednovati običaj u kojemu se na Korčuli odsijeca glava volu, iako je taj običaj, premda "starodrevan" i dio identiteta mjesta u kojima se izvodi(o), izazvao niz gnušanja, zgražanja te polemiku u javnim medijima prije nekoliko godina? Kako se danas, kada senzibilnije rea-

giramo na pojave spolnog šovinizma, možemo postaviti spram teksta znane istarske tradicijske pjesme koja ima stihove: *Oj, Tonina, dobar ću ti biti, ni ne naj. Saku večer dva, tri zuba zbiti, ni ne naj...*?

Etnolozi i antropolozi o tome imaju velike dvojbe. Naime, njihova je zadaća razumjeti i interpretirati značenje neke kulturne pojave na način da je objašnjavaju unutrašnjim načelima (religijskim, moralnim itd.) same zajednice, grupe ili društva koji su je stvorili, u kontekstu određenog vremena i okolnosti. Kako se postaviti između načelnog UNESCO-ova priznavanja raznolikosti i granice tolerancije različitosti? Za etnologe i antropologe teškim zadatkom može biti i odabir kulturnih dobara "iznimne vrijednosti" (prema *Konvenciji*). Što će se dogoditi s onim tradicijama koje zbog nekog razloga nisu prepoznate kao "iznimne"? Korejski primjeri pokazuju da su te tradicije vrlo podložne marginalizaciji i izumiranju. Usto, da bi nečija baština danas postala svjetskom baštinom, ona ne treba biti samo izuzetna već i izuzeta, odnosno izdvojena, i prema univerzalnim načinima vrednovanja, što dovodi u kontradikciju poštovanje kulturnih različitosti koji se mjere i valoriziraju univerzalnim, globalnim standardima i kriterijima vrednovanja. To povlači za sobom još jednu bitnu kontradikciju: nematerijalna se kulturna baština nastoji spasiti od globalizacije, a upravo globalizacija omogućuje da nečije lokalno kulturno dobro postane dijelom svjetske baštine!

Zamjetno velik broj kulturnih dobara uključenih na UNESCO-vu listu najvažnijih kulturnih dobara usmene i nematerijalne baštine čovječanstva potječe iz manje razvijenih zemalja svijeta, što daje naslutiti da nerazvijenost može biti prevrednovana u baštinu. Zanimljivo je, međutim, da su na toj listi i neka kulturna dobra poput

sl. 12. "Diskretna" muzealizacija prostora
u izvornoj funkciji: rezervat magaraca
Liburna u Raši



Nogaku kazališta iz Japana, Kraljevskog baleta Kambodže i Kraljevskog rituala predaka iz Koreje, koji svi pripadaju oblicima visoke kulture, a u posljednja dva dolaze iz kraljevskih/carskih palača. S obzirom na to da se na toj listi ne nalaze rituali s europskih kraljevskih dvorova, može se zaključiti da lista potvrđuje različita mjerila za "nas" i "one druge", tj. za Europu i ostatak svijeta.

U *Konvenciji* piše da nematerijalnu kulturnu baštinu treba spašavati na *svaki način* da bi joj se osigurala vitalnost. Znači li to da će djeca izuzetnih i priznatih lončara ili tkalaca morati nastaviti taj obrt ili će moći odabrati biti sasvim nešto drugo?

Napokon, možda se polazi od pogrešne interpretacije da je nematerijalna kulturna baština izuzetno fragilna i podložna nestajanju. Zabilježena u individualnoj i kolektivnoj memoriji, življena generacijama, nije možda ni toliko krhka. Mi koji živimo na Balkanu i oko njega dobro znamo kako mitovi i legende mogu biti vrlo žilavi, žilaviji od bilo kojega materijalnog predmeta. Uostalom, razaranja i uništavanje materijalne baštine u Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Afganistanu, Iraku i drugdje govore o iluzijama koje imamo glede postojanosti predmeta i spomenika kulture.

Suprotno tome, snažno se doima citat iz teksta *Intangible Heritage: do we Have the Right?* autora Jean-Aimé Rakotoarisoa, ravnatelja Sveučilišnog muzeja u Antananarivou na Madagaskaru, objavljenoga u posljednjem broju *ICOM Newsa* (2, 2004., str. 11.): *Pitanje je imamo li pravo izložiti neko privatno znanje proslijeđivano iz generacije u generaciju i odrediti kriteri-*

je za organiziranje tih informacija. Daju li nam naše titule, kvalifikacije i funkcije to pravo?.... Nematerijalna kulturna baština jedna je od posljednjih rampi koja štiti naše zajednice od svih oblika agresije kojima su ih izvrnuli njihovi vođe, katkad uz pasivno prešućivanje od internacionalnih posrednika, od kojih se očekuje da im pomognu u njihovu svakodnevnom životu. Imamo li ih pravo lišiti te posljednje zaštitne barijere?

IPAK... Nije oportuno dopustiti skepsi na nadvlada dobre namjere i zasjeni neka nova pravila interpretacije kulture uopće, koja bi se dogodila vjerojatno i bez izglasavanja *Konvencije o zaštiti nematerijalnih kulturnih dobara*. U tom kontekstu prošle je godine Hrvatska za uvrštenje na UNESCO-ovu listu najvažnijih kulturnih dobara usmene i nematerijalne baštine čovječanstva predložila *Istarski etnoglazbeni mikrokozmos*, tj. složeni glazbeni izraz nastao na tlu Istre prepletanjima i međutjecajima više naroda i etničkih grupa. Pokazalo se da administrativni pristup UNESCO-ovih službenika nije sasvim prilagođen kulturi graničnih područja, uključujući i baštinu manjina, unutar koje kulturne granice nisu oštre već fluidne, a kulturni se elementi u različitim koncentracijama i varijantama nalaze o obje strane međe. Autor prijedloga, istarski etnomuzikolog i glazbenik Dario Marušić u popratnom je tekstu pokazao kako je glazba istarskih Hrvata (i Slovenaca) utjecala na srodne pojave istarskih Talijana. Iz središta UNESCO-a stiglo je potom pitanje nije li riječ, zapravo, o višenacionalnoj kandidaturi koju bi zajednički trebale potpisati Italija, Slovenija i Hrvatska. Potom je poslana argu-

mentacija u kojoj se ističe da nema razloga za to jer Talijani u Italiji nikada nisu razvili one oblike glazbenog folkloru kakav imaju Talijani u Istri. Kandidatura je i dalje otvorena i u fazi je izrada dopuna; ako se postigne željeni cilj, Dario Marušić bi osnovao centar za istraživanje istarske glazbe radi razvijanja istraživačkih, izdavačkih i, osobito, edukacijskih programa.

BIBLIOGRAFIJA

1. Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destination Culture. Tourism, Museums and Heritage* // University of California Press, Berkley, 1998.
2. Marušić, Dario. *Istarski glazbeni mikrokozmos. Prijedlog za upis u listu svjetske baštine* // Zagreb, 2002.
3. Nas, Peter J. M. *Masterpieces of Oral and Intangible Culture* // *Current Anthropology*, br.1., vol. 43, veljača 2002., str. 139-148.
4. Rakotoarisoa, Jean-Aimé. *Intangible Heritage: do we Have the Right?* // *ICOM News*, 2004., no. 2, vol. 57, str. 11.

Primljeno: 20. srpnja 2004

INTANGIBLE ASPECTS OF THE CULTURAL HERITAGE AND THEIR PLACE IN MUSEUMS

An ethnologist's view

At UNESCO's General Conference, namely at its 32nd session in Paris on October 17th 2003, the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage was adopted. This amended existing, well-known conventions of long standing concerning the protection of the intangible cultural heritage that will greatly influence the concept, definition and protection of the cultural heritage as a whole, with respect to the activities of all institutions that are involved in the protection and interpretation of the cultural heritage. Many communities (especially smaller ones, determined by modern development and modern high technologies), groups and even individuals, play an important part in the creation, preservation, protection and creative reinterpretation of the intangible cultural heritage, contributing to enriching the cultural diversity and human creativity. For this reason there have already been various agreements and recommendations on an international level, but they were not obligatory regulations or measures for the protection of the intangible cultural heritage, and this is something that this Conventions is aimed at.

The authoress of the text tries to provide, from the viewpoint of an ethnologist, an explanation as to why this theme was chosen in the museum world and gives a review of some museum experiences that relate to the presentation of elements of the intangible cultural heritage in ethnographic museums, including a critical approach to the evaluation of this heritage.

(NE)VIDLJIVOST ŽENA U MUZEOLOGIJI: UZBURKAVANJE MIRNIH VODA

ANA PAULA ASSUNÇÃO □ Portugal

*Ne volim dobar ukus.
Ne volim zdrav razum.*
Adriana Calcanhoto

Iako su u drugim područjima ljudske spoznaje rasprave o spolovima već posve uobičajene, kao i vezanje pojma spola uz nove perspektive istraživanja, promjene i obnovu načina razmišljanja ili razvoj novih metodologija, u portugalskoj muzeologiji (a vjerojatno ne samo u portugalskoj, s obzirom na to da pretpostavljam kako je situacija u velikom dijelu svijeta slična onoj koju ću u ovom članku opisati), još ne postoji jasna predodžba o tome kako bi muški/ženski elementi mogli biti predstavljeni u izlaganjima, prikazanim slikama, izloženim materijalima ili načinu na koji muzeji razrađuju povijesne, antropološke i sociološke poruke što ih prenose svojoj publici.

Neupitna je činjenica da su žene u većini muzeja nevidljive, neovisno o tome kolike su te ustanove, tko im je na čelu ili kojim zbirkama i prostorima raspolažu.

Možda *nevidljivost* i nije izraz koji najbolje opisuje postojeću situaciju, s obzirom na to da Elizabeth Wilson u svom članku *Nekohherentni feminizam* ističe da *žene u svakom slučaju više nisu nevidljive. Jedan od glavnih uspjeha feminističkog pokreta 1970-ih bio je spašavanje žena iz te nevidljivosti - one više nisu "skrivena od povijesti". Međutim, mediji, koji su priznali postojanje "ženskog problema", vrlo pomno biraju kamo će usmjeriti svoju pozornost te time često stvaraju još veću zbrku umjesto da rasvijetle nejasnoće u raspravi.*¹ Bez obzira na sve navedeno, žene su i dalje nevidljive i stoga sam izabrala upravo taj termin, iako će ga neki vjerojatno smatrati ponešto preoštrim.

Ne namjeravam pričati o onome što smo nepovratno izgubili kad je riječ o tom problemu, već o onome što bismo mogli dobiti pristanemo li problem jednake zastupljenosti spolova u povijesti, antropologiji ili znanosti općenito razmotriti u kontekstu svakodnevnog života svakoga pojedinog muzeja.

Pokušaji Gaby Porter, engleske muzeologinje koja detaljno proučava probleme prisutnosti i prikaza žena i muškaraca u muzejima, izvrsni su primjeri napora koji se u to područje ulažu. Ona primjećuje da su u početku svi tehničari podržavali njezin projekt, ali je njihova potpora slabila kako su se pojavljivala određena pitanja i

sumnje. Kad je počela preispitivati unutrašnji organizacijski prostor samog muzeja, dakle u posljednjoj fazi istraživanja, u kojoj se mogao poremetiti uspostavljeni privid normalne situacije, postale su očite prepreke kojih prije nije bilo. Autorica je stoga zaključila da, među ostalim, još uvijek postoji očita tradicionalna podjela uloga na slabe i jake, naredbodavce i izvršitelje itd.² Drugi autori iz Francuske, Engleske, Australije, Danske i Novog Zelanda također su proučavali kako su žene u muzejima predstavljene u javnosti i zaključili su:

- da su žene uglavnom predstavljene u izravnom odnosu s kućanstvom, tj. da su uglavnom smještene unutar doma
- da muški protagonisti priče djeluju izvan okvira doma, tj. u javnosti
- da se žene obično spominju u kontekstu prošlosti
- da ženski životni ciklus, ako je i prikazan javno, još uvijek obavlja veo romantike, a sva objašnjenja tog ciklusa proizlaze iz općega zdravog razuma.

U ovom se radu analizira portugalska situacija, a glavni je zadatak rada pomoći odrediti koliki je gubitak prouzročila ta nevidljivost ili, bolje rečeno, podzastupljenost žena jer taj gubitak nije pogodio isključivo žene, već je ponajprije zamjetan na razini samog poznavanja društvenoga i političkog napretka.

Svidalo se to nama ili ne, činjenica je da se žene još uvijek u osnovi doživljavaju kao grupa čija je povijesna uloga sporedna, bez obzira na to koliko je naglašena u pojedinim područjima (npr. unutar obitelji ili kad je riječ o brizi, osjećajima, obrazovanju itd.). Takva percepcija stoga ostaje netaknuta unatoč brojnim promjenama na političkoj, društvenoj i kulturnoj razini.

Sharon Reilly razmatrala je taj problem s krajnje praktičnog stajališta: *ograničena prisutnost žene u prikazanim ulogama navodi nas na dva zaključka. Takvo nam stajalište ponajprije želi poručiti da je utjecaj žena ograničen na vrlo usko područje. Također zaključujemo i da je položaj žena u društvu prikazan kao neproblematičan, bezazlen i nekontroverzan, što sprečava svako eventualno osporavanje trenutačnog statusa žena.*³ S druge pak strane, izostanak bilo kakvog pozivanja na suvremenu povijesnu situaciju implicitno upućuje na to da su ugnjetavanje i diskriminacija isključivo stvar prošlosti.

¹ Wilson, Elizabeth, *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, London, Sage, 2001., str. 17.

² Porter, Gaby, *Seeing through solidity: a feminist perspective on museums*; u: *Theorising Museum: Representing identity and diversity in a changing world*, London, Blackwell, 1996., str. 105-126.

³ Usporediti: *Muse*, vol. X., br. 4, veljača 1994.

Dopustite mi da se, i dalje imajući na umu problem muzeja, osvrnem na još jedno razmišljanje o političkom potencijalu javnih mjesta.

U izlaganju koje je u Njemačkoj održao 1962., a koje je u Engleskoj (i vjerojatno u nekim drugim dijelovima Europe) postalo aktualno tek 1989., Habermas je rekao da se *prostor društvenog života u kojemu se može stvoriti nešto nalik na javno mišljenje*, tj. *javnost kao takva, stvara u svakom razgovoru u kojemu se obični građani okupe da bi predstavljali javnost*.⁴ Kulturne aktivnosti i kulturna mjesta poput muzeja, knjižnica ili javnih prostora neupitno bi morali osigurati taj preduvjet demokratske igre, omogućiti izražavanje mišljenja te poticati demokraciju i građanski duh. Način na koji muzeji oblikuju svoj identitet, prostor, zbirke i izložke (ukratko, u krajnjem obliku, način na koji planiraju ispuniti svoju zadaću) određuje znanje koje ti muzeji prenose, čežnje koje bude i ideale koje zagovaraju. Drugim riječima, samo opći i ravnopravan pristup informacijama može potaknuti analizu, sučeljavanje suprotnih mišljenja i raspravu, nužne za stvaranje javnog mnijenja.

Pretpostavimo da je glavna zadaća muzeja pomoći ljudima pri istraživanju i doživljavanju (osjećanju), da od muzeja očekujemo da organiziraju izložke, da prenose znanja i informacije, da objašnjavaju, nadahnjuju, potiču, ispunjavaju nas entuzijazmom, rade na očuvanju i proučavanju, ali i da određuju i grupiraju te da nam, kao kvalitetna javna uslužna ustanova koja se neprestano trudi biti na visokoj razini, sve to ponovo stave na raspolaganje, na korist svakom čovjeku i ženi. Ako od muzeja očekujemo sve to, zašto onda također ne očekujemo (mogli bismo reći, konačno) nešto što se odnosi izravno na žene ili zašto ne bismo još zahtjevniji i ne očekujemo da nam predstavljaju nešto s područja studija o problematici spolova? Za to su zaduženi oni koji odlučuju što će se prikazati i kako, što bi se trebalo vidjeti i što nikada neće biti prikazano.

Često se problem realizacije proučavanja ženske situacije olako shvaća prilikom planiranja raznih istraživanja, uglavnom zbog nedostatka novčanih sredstava, nedovoljnog znanja ili jednostavno zbog predrasuda. Često se postavlja pitanje što je zbog takvih pogrešaka izostavljeno iz potpisa pod pojedinim izlošcima. Nedostaje, prije svega, materijal pomoću kojega bi čitatelji mogli protumačiti i komentirati mišljenja istraživača, ali i usporediti ih s vlastitim mišljenjem. *Analiza postupaka mora biti transparentna kako bi ih bilo moguće prikazati i o njima raspravljati. Na taj bi se način i sami postupci pretvorili u izložak, a čitatelji bi mogli sami doći do nekih zaključaka, tj. pronaći vlastita objašnjenja*.⁵ U svom zanimljivom i nezaobilaznom članku *Metodologija je bitna!* Liz Stanley iznosi ove uvjerljive argumente: *otvoreni tekst u navedenom smislu čini žensko znanje bitno vidljivijim, a čitateljima pruža preduvjete za preispitivanje i ocjenji-*

vanje analize provedene u svjetlu prikazanih činjenica.⁶

U brojnim situacijama postaje nužno jednostavno i bez okolišanja razotkriti *sljepu povijest*⁷ u kojoj se predmet, subjekt i/ili situacija promatraju neovisno o njihovu podrijetlu, tradiciji ili čak povijesnom razdoblju.

Ipak ne možemo zanemariti da, kako je iznio Michel Foucault, svako društvo ima vlastitu politiku o istini i znanju. Razvoj zadataka pripisivanih muzejima potvrđuje tu tvrdnju. Muzeji su dugo slijedili put na kojemu su zbirke bile važnije od potreba javnosti, sve dok pojedinac nije prevladao i postao prioritet ili krajnji cilj te vrste kulturnih pomagala. Ako su poznavanje i znanje u središtu pozornosti muzeja, kako ti muzeji oblikuju i prikazuju ljude, njihovu prošlost i živote, njihove osjećaje, zamisli i snove?

U 21. stoljeću, razdoblju koje neupitno obilježava postojanje najrazličitijih dijaspora diljem svijeta, sve veće raslojavanje publike postalo je neosporna činjenica s kojom se, između ostalih, moraju suočiti i muzeji. Mi i dalje, međutim, vjerujemo da su muzeji jedni od malo-brojnih javnih mjesta na kojima ljudi (dakle, muškarci i žene različitih vjerovanja, obrazovanja i kultura) mogu međudjelovanjem postići mirnu razmjenu mišljenja. Iako prošlost prikazujemo kao razdoblje pasivnog posjetitelja (ta je pretpostavka još uvijek široko prihvaćena u mnogim zemljama, u nas i u svijetu), naša je zajednička obveza kao članova određenog društva uništiti političke i društvene mitove, zahtijevati aktivno sudjelovanje svakog muškarca i žene te pripisati nova značenja većem dijelu naše prošlosti, ali i našoj sadašnjosti. Značenje svakog izložka očito je onima koji ga promatraju izvana i svijet doživljavaju kao prikaz. Brojni su se autori već bavili problemom pretjeranoga i pomalo opsesivnog korištenja osjetila vida u muzejima.

Posjetitelji se drže na udaljenosti svojatavanjem izložaka, tj. fizičkim udaljavanjem predmeta, vitrinama ili ambalažom. Samo njihove oči mogu doći u dodir s predmetom. Naša osjetila nisu potpuno istražena, a izbor mogućnosti ima određene posljedice.

Međutim, istina je i to da se, kako kaže Kenneth Hudson, *brojni naši sugrađani ... zadovoljavaju općeprihvaćenim i ustaljenim shvaćanjima te uopće ne gledaju blagonaklono na njihovo osporavanje ili preispitivanje*.⁸

I upravo se tad pojavljuje potreba da se mirne vode uzbukaju. Čovjek se ne može jednostavno ograničiti na površinu predmeta niti može u nedogled ponavljati postojeće klišeje.

Nevidljivost, tradicija koja još nije otvoreno osporena kad je riječ o pristupu ženskom pitanju, sprečava muzeje u ispunjavanju njihove dužnosti prenošenja znanja, doživljaja otkrića i zadovoljstva. Stoga je nužno tradicionalističko shvaćanje, koje istinitim smatra samo vidljivo (a u promatranom je primjeru muzej utjelovljenje autoriteta i mudrosti), popratiti uznemirujućim učinkom novog otkrića i uzeti u obzir iskustva što su već postala praksa u Engleskoj i nekim sjevernoeuropskim zemljama, iskustva što su muzeje učinila otvorenijima prema

4 Citirano iz: Rottenberg, Barbara Lang, *Les Musées, l'information et la sphère publique*, Museum, prosinac 2002., str.

5 Stanley, Liz, *Methodology Matters!*; u: *Introducing Women's Studies*, Palgrave, 1997., str. 216.

6 Ibid., str. 217.

7 Hopper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, Routledge, 1992., str. 8.

8 Hudson, Kenneth, *How Misleading Does an Ethnographical Museum Have to Be*; u: *Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington i London, Smithsonian Institution Press, 1991., str. 459.

ponovnom iščitavanju i omogućila stvaranje *interdisciplinarnih muzeja koji ne poštuju postojeću situaciju i trude se uvesti novosti u organizaciju izložaka razvijajući nove metode, načine izražavanja i teme.*⁹

Muzeji, očito, nisu izolirani, oni postoje unutar društva. Oni su živi organizmi koji se hrane životima i uspjesima njihovih zajednica te se stoga, kako nas je u to uspjela uvjeriti Vera L. Zolberg, političari upleću u rad muzejskih stručnjaka, čime je onemogućeno uvođenje bilo kakvih promjena u međudjelovanju muzeja i njihove publike.¹⁰ I suprotna je situacija, dakako, moguća, a obje mogućnosti imaju posljedice na svakog čovjeka i ženu koji posjete muzej.

Upravo zato što muzeji ne mogu ostati izvan mentalnih, pravnih, kulturnih i političkih uspjeha koje su žene dosad ostvarile, nemoguće je prihvatiti štetu što nastaje kada se te vrijednosti, koje pripadaju cijelom društvu, ne promiču (a ništa nam nije bilo dano, sve što imamo posljedica je naših potraživanja). Štoviše, više ne možemo prihvaćati uporabu neutralnoga, bezličnog roda jer je takva praksa već proglašena postupkom prikrivanja. Istina, došlo je vrijeme da se pitanje žena prestane doživljavati kao puko ometanje ili, još gore, kao nešto što se može dopustiti. Transverzalnost života čini posve prirodnima razmišljanja i razgovor s pripadnicima obaju spolova, s muškarcima i ženama zajedno. Sam napredak u razvoju misli to zahtijeva jer svaki rad u području feminizma i studija o problematici spolova ostvaruje poboljšanja i postaje odlučujući korak naprijed u ponovnom promišljanju povijesti i ponovnom shvaćanju sudjelovanja svakog muškarca i žene u njoj, ukratko, u ponovnom određenju same dimenzije života. Uistinu je nužno preispitati discipline, posebno njihov predmet i strukturu, podučavati, učiti i istraživati na drugi način, transferzalno i preispitujući već postojeće odgovore, pretvarajući nove zamisli u teorije i tražeći objašnjenja. Muzej mora preispitivati druge i sebe samoga, a posljedice unošenja takvog nemira mogu biti samo zdrave: znanje je pravo koje moramo osigurati drugima kako bi i oni mogli promicati znanja, podatke, prava, dužnosti i mogućnosti.

Također bih željela upozoriti na naoko nevažan tekst uključen u *Izveštaj o ljudskim pravima iz 2003.*, u kojemu se kao Milenijska deklaracija ističe namjera da se do 2015. osigura opće osnovno obrazovanje i tako milijuni ljudi spase krajnjeg siromaštva. U 3. cilju točke 8. promicanje jednakosti spolova i osnaživanje žena, iako ponešto nejasni, podrazumijevaju cijelu logiku napretka zasnovanu na jednakosti spolova, a žene priznaju kao pokretače razvoja. Također je, unutar tog novog pristupa problematici spolova, nemoguće zaobići postojanje *Okvira za provedbu integracije spolova u društvo*, dokumenta koji je donio UNESCO, a čija je glavna zadaća *usklađivanje UNESCO-ova programa i politike jednakosti spolova i osnaživanja žena da bi se osigurala koherentnost napora na unutrašnjemu (unutar okvira UNESCO-ova djelovanja) i*

vanjskom planu (u sklopu UN-a i šire - u međunarodnoj zajednici).

Betonski zid koji žene u muzejima čini nevidljivima (u ovdje navedenom konkretnom slučaju) još uvijek postoji, unatoč sličnim naporima i našoj svijesti o tome koliko bismo dobili daljnjim ulaganjem u istraživanje tog pitanja. Stoga ga je bitno spomenuti. Ili bismo ga možda (zašto ne) trebali jednostavno srušiti u ime nečega drugog, primjerice, vidljivosti, mogućnosti, prava?

□ Jesmo li svi, muškarci i žene, uistinu svjesni da je uvođenje dimenzije spolova u naš rad ne samo moguće već i poželjno?

□ Jesmo li svi, muškarci i žene, svjesni da muzeji na tom području, toliko bitnome za promjenu mentaliteta, mogu stvoriti i razviti određene vještine?

□ Jesmo li svi, muškarci i žene, svjesni da stjecanjem novih znanja na području ženskih studija potičemo promjenu mentaliteta i stvaramo uvjete potrebne za ostvarenje toliko priželjkivane demokracije i građanskog duha, koje se trudimo uspostaviti?

Organizacija znanja predložena u izlošcima mora se koristiti pamćenjem, ali i svim ostalim elementima koji bi mogli promicati kognitivna iskustva, pridonijeti stjecanju određenog uvida, potaknuti nas da se koristimo sa svih pet osjetila i prouzročiti određenu promjenu stanja posjetitelja. Čovjek nikada ne bi trebao iz muzeja izaći u potpuno istom stanju u kojemu je u nj ušao. Neupitno je da će, što kasnije počnemo postavljati ta pitanja, sporije nastati promjene koje osobno smatram neizbježnima i koje bi trebale zamutiti prividno mirne vode tog područja spoznaje. Uvođenje novih načina prikazivanja života, svakodnevice, patnji i radosti nije samo korak u pravom smjeru već i odvažan i pravedan korak. Žene bi trebale dospjeti u središte pozornosti muzeja i postati dio života čiji su ne samo sudionici nego i pokretači. Jedan od načina postizanja tog cilja jest uvođenje novih modela izložbi koji prkose zdravom razumu i dobrom ukusu, ali i zahtijevaju istraživački rad te izlaženje iz zadanih okvira određenih perspektiva.

Mreža portugalskih muzeja trudi se (i to uspješno!) redefinirati svoje usluge i postići visoku razinu kvalitete u svakome od glavnih područja muzeologije. I baš kao što UN podrazumijeva iskrenu i učinkovitu politiku integracije spolova u društvo, tako bi se i muzeji u svom radu trebali povoditi za istim načelima te sve brže postajati mjesta koja omogućuju demokratski pristup mudrosti i znanju promičući prosvijećeno sudjelovanje svojih posjetitelja, tehničara i radnika. Prema našem mišljenju, na tom bi području trebalo neprestano preporučivati dobru praksu, cijeniti je, popratiti je odgovarajućim elementima te raditi na njezinu promicanju. Time bismo mogli postići da ono što bi trebalo biti stalno prisutno u muzejima postane i vidljivo.

Nevidljivost žena u muzejima poslužila je samo kao podsjetnik da je za borbu protiv strogih pravila kojima je društvo sputano bitno cijeniti svaki pojedini trenutak i

9 Porter, Gaby, nav. dj., str. 105.

10 Zolberg, Vera L., *Museums as Contested Sites of Remembrance: The Enola Gay Affair*; u: *Theorising Museums*, str. 68-82.

prostor kako bismo omogućili međudjelovanje inovativnih politika, kako bi razvoj i napredak mogla pratiti i kulturalna dimenzija te kako bi ženske vještine i povijest mogle potpuno doći do izražaja, a možda čak i pridonijeti novim promjenama muzejske prakse. Takvo je shvaćanje nužno ako muzeji žele ostati prostori demokracije i građanskog duha u kojima se ljudi druže i razmjenjuju iskustva.

Međutim, postizanje tog cilja ne ovisi isključivo o dobroj volji tehničara i volontera. Promjena načina razmišljanja u muzeologiji i muzeografiji uvelike ovisi o političkoj opredijeljenosti svake pojedine države ili društva, tj. o politici koju ta država ili društvo odluči slijediti ili zanemariti.

Neosporiva je tvrdnja Victorije Robinson da su *opis i analiza zanemarivanja žena kao samostalnih ljudskih bića bili među najvažnijim ostvarenjima feminističkog pokreta*.¹¹

Sada je na nama da poduzmemo sljedeći korak i nepovratno uzbukamo to mirno more na kojemu počivamo i s čijom smo mirnoćom i prečesto suočeni.

(U spomen Joãoa Amaralu, principijelnom i razumnom čovjeku kojega sam namjerno odlučila spomenuti u ovom tekstu i tako oživjeti njegovu želju da promijeni naš način doživljavanja svijeta.)

LITERATURA

1. Farge, Arlette, *Des Lieux pour l'Histoire*, Paris, Seuil, 1997.
2. Hopper-Greenhill, Eilean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London, Routledge, 1992.
3. Karp, Ivan i Steven D. Lavine, *Exhibiting Cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington i London, Smithsonian Institution Press, 1991.
4. McDonald, Sharon i Gordon Fyfe (ur.), *Theorizing Museums: Representing identity and diversity in a changing world*, London, Blackwell, 1996.
5. Wilson, Elizabeth, *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*, London, Sage, 2001.
6. *Muse*, vol. XI., br. 4, veljača 1994.
7. *Museum International*, 216, 2002.

Prijevod s engleskog jezika: Ana Babić

¹¹ Robinson, Victoria, *Introducing Women's Studies*, str. 1.

KAKO SAGRADITI USPJEŠAN MUZEJ, ILI PLEDOAJE ZA ZAJEDNIŠTVO

TOMISLAV ŠOLA □ Filozofski fakultet, Odsjek za informacijske znanosti, Zagreb

O zgradama, pa i muzejskima, najviše znaju arhitekti i, vjerujem, povjesničari umjetnosti. Kad muzeolog kaže svoje mišljenje ima u tome ili neočekivane prednosti ili instruktivnih mana. Dakle, korisno je. Muzeolog je, vjerojatno, potrebiti posrednik do uspješnog muzeja. Muzej, pak, nije samo zgrada ili samo izložbeni prostor, niti je samo zbroj specijalističkih funkcija. Muzej je složena cjelina radnog procesa uobličena u tehnološki, estetski i simbolički prostor. Muzej čini sve: početna potreba, koncept, zbirka, zgrada, sadržaj i program - specifičan pulsirajući proces posredovanja. Sve što prethodi toj procesualnoj cjelini samo su njegovi dijelovi.

POZNAVANJE PARTNERA I INVESTITORA. Arhitektima je važno da upoznaju svoje stvarne partnere. Muzej, centar za posjetitelje, baštinsku atrakciju, znanstveni centar ili bilo što iz te rastuće konfiguracije novih institucija identiteta arhitekti neće moći izgraditi sami. Arhitektura bez investitora (koji zna i kaže što želi) prije je ili kasnije proizvoljna. Bez partnera u poslu arhitekt bi mogao napraviti nešto što neće imati potrebnu uporabnu vrijednost. Uspjeh se pak ne planira ovisnošću o pukoj sreći.

Tko je, dakle, investitor? Država? Grad? Regija? Fondacija? Političari? To su sve samo administracije koje žele biti uspješne, ali njihov zahtjev tek treba postati *brief* - detaljan popis potreba, procesa i odnosa koje treba oprostori i organizirati u udobnu i vizualno kooperativnu sredinu. Investitor nije ni zbunjeni muzejski ravnatelj ili njegov stručni kolegij. Oni su možda savršeni stručnjaci u svojoj akademskoj disciplini i, vjerojatno, poznaju muzej koji su zatekli i u kakvome su učili muzejsku struku. Kustosi uglavnom nemaju potpuniju svijest o svijetu u kojemu žive, ne razumiju koncept baštine, ne poznaju temeljitu prirodu institucije i svoj djelatni kontekst, te ne poznaju svojeg korisnika ni njegove potrebe. Filozofija struke najčešće im je predaletka tema. Jednoga dana neće biti tako, ali još dugo hoće. Treba li reći da su iznimke uvijek tu da bi potvrdile pravilo?

JE LI KUSTOS UJEDNO I MUZEOLOG. Samo rijetko. Kustosi su do sada bili svi oni studenti što su završili bilo koju akademsku disciplinu i imali sreću da se



nakon jednogodišnjega radnog iskustva i kratkog stručnog ispita zaposle u muzeju. Takve u muzej dovede ili stric ili stranka ili pak napravi negativna selekcija kojom se brani svaka slabost. Čak ni izvrstan student strojarstva ili briljantan arheolog odnosno prirodoslovac istraživač možda nemaju pojma o dva stoljeća povijesti moderne institucionalne brige za baštinu, niti ih je, možda, briga za posjetitelje. Možda nauče. Možda ih zavole. Radni proces muzeja može im biti posve nepoznat. "Naučit će, ima vremena." No iskustvo ipak pokazuje da praksa nudi najskuplje, a često uzaludno i pogrešno učenje. U muzej se, kao ni za štafelaj, ne bi trebalo dolaziti bez talenta. Riječ je o znanstvenom teatru - o komunikaciji identiteta. Rezultat - zapuštena struka te skupe i dugotrajne promjene.

Međutim, kad kustosa u muzej dovede muza svojom čarobnom, mirisnom rukom, a urokljivim pogledom prenese na njih stvaralački nemir, kad ih zarazi vokacijskim oduševljenjem i učini nestrpljivim kreativcima, onda je riječ o muzeolozima. Kad muze nema, preosta-

sl.1.-2. Guggenheim Museum, Bilbao,
Španjolska - arhitekt: Frank Gehry

ju, kao i za svaki drugi vrhunski posao, fakultetske klupe; odatle se danas na više od 800 sveučilišta u svijetu poučava kustoska struka.

TKO JE, DAKLE, INVESTITOR I MOGUĆI PROJECT

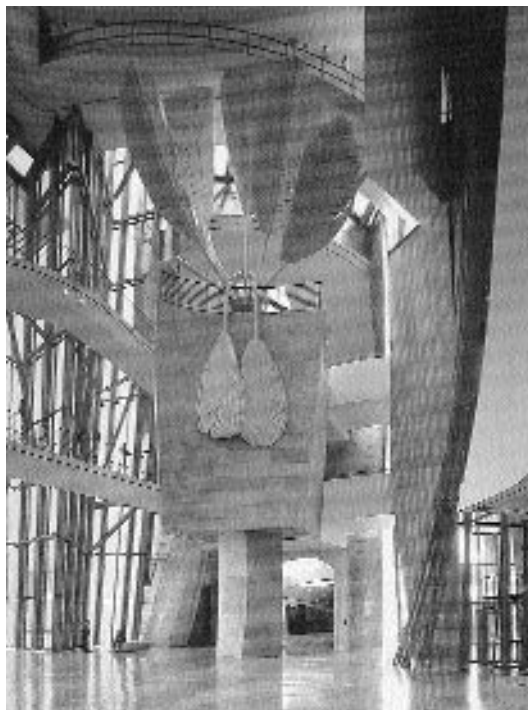
MANAGER. Slijedeći karakter muzejske institucije, "transcendiranu" prirodu baštinskih institucija, po kojoj je muzej demokratska institucija općeg dobra, investitor je, istina posredno, korisnik kojemu je namijenjena i koji je najčešće njezin izravni financijer - porezni obveznik. K tomu, većina je muzeja u službi nekoga kolektivnog identiteta ili pak kolektivnih aspiracija, pa je njihova obveza da izraze te kolektivne vrijednosti i težnje jača.

Projekti se, dakako, ne izvode s tako nejasno definiranim investitorom. Zato postoje struke-posrednici. Odatle i muzeolog zastupa struku, ali i njezine društvene obaveze, tj. utjelovljuje kolektivni ego i njegovu potrebu da se izrazi u novim institucijama i programima. Kustosi, često s nepotrebnim osjećajem ugroženosti, smatraju da je riječ o nekom novom vlasniku; dakle, muzeolog će im naređivati što će učiniti. Nije ni približno tako.

Muzeolog je svaki za specifični muzejski radni proces obrazovan kustos. Ili, kad smo već kod toga, kustos ne bi smio ni postojati bez temeljitog znanja o brizi i komunikaciji baštine. Kustos muzeolog raspolaže svim specijalističkim znanjem kustosa, za razliku od mnogoga "priučenog kustosa" poznaje koncept baštine, prošlost, prirodu i društveni smisao institucija, osnove psihologije i pedagogije, nije mu strana ni sociologija, a izvođačke umjetnosti stalno su mu područje inspiracije. Muzeolog poznaje svijet u kojemu živi, poznaje potrebe zajednice koja je vlasnik muzeja i zna da znanost ostaje stalna "zlatna podloga" svekolike komunikacije u baštinskim ustanovama. Muzeolog pobliže poznaje bar jedno akademsko područje, ali je generalist koji mnogo stvari zna površno.

Dakle, to je taj potrebni partner arhitektu i dizajneru. Dakako, svugdje će se vrlo brzo izdvojiti osobe s iskustvom u upravljanju projektima i postati će savjetnici i profesionalni konzultanti. Uostalom, kustoska struka poznaje taj proces specijalizacije: na jednom je kraju kustos koji se bavi obradom i katalogizacijom, dakle istraživanjem ili brigom o predmetima, a na drugoj komunikator, edukator, organizator... Treba li uopće i reći da je kustos malog muzeja neizostavno *one-man-band*, Katica za sve, osoba od koje bi bilo suviše i prehrabro očekivati da arhitektu bude sugovornik u tako važnom poslu kao što je planiranje novog muzeja.

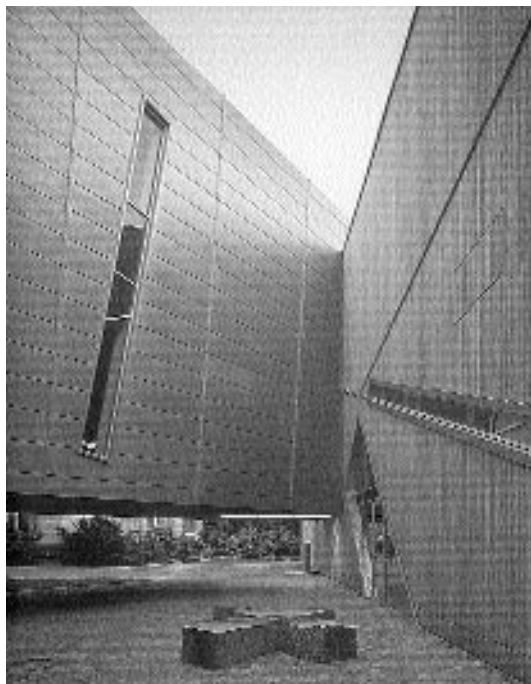
USAMLJENI ARHITEKT. Richard Meyers je u Barceloni na mukom i rušenjem osvojenoj skupoj parceli u središtu "donjega grada" napravio Muzej suvremene umjetnosti. Obavljena su dva otvorenja - najprije same zgrade, a onda i sadržaja. Čudan novi običaj, a i znakovit, rekao bi ironičan muzeolog. U jednoj prilici, netom nakon drugog otvorenja, za stolom se okupilo desetak kustosa i direktora katalonskih muzeja. Na pitanje koji je "muzej" bio bolji, onaj s prvog otvorenja ili



onaj s drugoga (kad je zgrada dobila i umjetnička djela), jedinstven je odgovor bio: prvi. Razlog je jednostavan: vrstan arhitekt nije se opterećivao sadržajem jer nije imao investitora koji bi inzistirao na bilo čemu osim na općim uvjetima koje ionako svaki arhitekt znade. Dakle, arhitekt je napravio ono što ga je veselilo. Ili, da budemo nešto zlobniji: ono što će ga najbolje afirmirati kao autora. Dakle, napravio je zgradu za sebe i za arhitekturu, a na temu suvremene umjetnosti i s inspiracijom korisnika. Ti su korisnici najviše nalik upravo na one simpatične, anonimne figurice koje se crtaju u aksonometrijskom prikazu da bi ukrasile prostor ili mu sugerirale mjerilo; savršeno su poslušni i ništa ne traže. Taj je muzej bar lijep, iako je krajnje nepraktičan.

Ima i onih koji su zaista promašeni. Najčešće se to događa, (gle podudarnosti!) kad je arhitekt ili oblikovatelj prostora međunarodna zvijezda, dakle, nedodirljiv - onaj kojemu se ne prigovara. Gdje god dođe, Gae Aulenti stvori prijemor i nedoumice svojim nametljivim autorstvom. Najočitiji su primjeri toga preuređenje Muzeja Katalonije u historicističkom paviljonu svjetske izložbe na brdu Montjuic i Musée d'Orsay u prostoru bivšega orleanskog kolodvora u Parizu. Hipostilna dvorana umjesto fleksibilni izložbeni prostor u prvome muzeju upravo je karikaturalan primjer manirizma koji je uništio svaku funkciju. Nakon što je ekipa arhitekta Philippona zapravo otjerana iz Musée d'Orsaya (a vodili su projekt samozatajnom profesionalnošću), posao je predan gospođi Gae Aulenti, koja je nemilice trošila novac investitora, razbacivala se dragocjenim prostorom, inzistirala na skupim materijalima, unaprijed trošila strpljenje i noge posjetitelja na svoje postmodernističke eskapade. Poigravanje arheološkom sintak-

sl.3. Felix Nussbaum Museum, Osnabrück,
Njemačka - arhitekt: Daniel Libeskind



som Asirije i Babilona te *artdecoom* činilo se dovoljno ekstravagantrnim da prođe kod nešto šire publike i snobova. U tom je muzeju upropašten duh te, inače zaštićene zgrade, ugodna lakoća *fin de sieclea*, i metalne konstrukcije... Cirkulacija je potpuni promašaj, "akrošaž" je doslovno diletantski, a koncepcija muzeja (i tu je imala udjela) srozana u konvencionalnost i tradiciju. Doduše, sve je prošlo dobro, a publika sveudilj hrli u taj muzej. Ne bi da nije dvaju nenedmašnih jokera: impresionista i pariške fame: *Quod licet lovi, non licet bovi*.

Daniel Libeskind je zvijezda. Svijet u kojemu živimo postojanjem zvijezda brani se od rastućeg kaosa i anonimnosti. Dakle, Libeskind može zahtijevati i dobiti što želi. On je skulptor, ali i filozof prostora. Njegove muzejske zgrade interpretacijski su mehanizam ideja, značenja i vrijednosti kojima je muzej posvećen. Tako su oko religijske poruke Riječi konstruirane gotičke katedrale kao njezin zaklon i njeno tumačenje. Dakle, praksa ima dobro utemeljenje, ali povlastica pripada malobrojnim i stoga je to opasna praksa. Mali muzej Felix Nussbaum u Osnabruecku Libeskindovo je remek-djelo. Ondje se tema (tragična sudbina židovskog slikara u Drugome svjetskom ratu) osnažuje i tumači zgradom i predmetima. Židovski muzej u Berlinu već je višak zgrade, štoviše u nerazmjeru je s konvencionalnim, anglosaksonskim stalnim postavom. Direktor muzeja ne bi ni za živu glavu priznao da većina posjetitelja dolazi u taj novi berlinski "must" zbog zgrade same. Nije ni to zanemarivo, jer je Berlin, iako nije prihodovao muzeološki trijumf, dobio arhitekturni, pa nam može biti samo drago da arhitektura privlači sadržaju koji bi inače bio niže na listi korisničkih prioriteta. Nije to, da ipak kažemo, poredak važnosti blizak

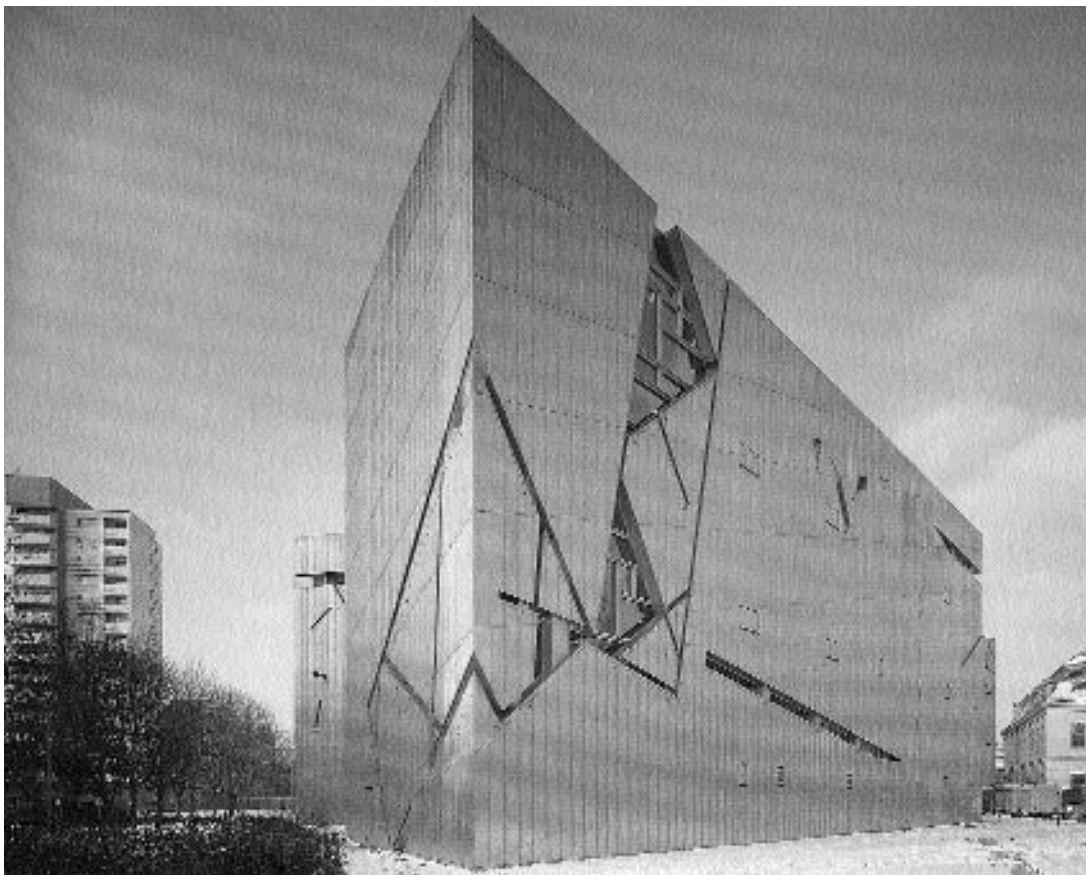
kustosima. Zato će biti zanimljivo vidjeti ishod avanture u Londonu. Naime, agresivni dodatak muzeju Victoria and Albert ipak će pokazati svoju vrijednost u uporabi. Kultura šoka apriorno cijeni senzaciju kao apoteozu inovacije. Biti drugačiji po svaku cijenu nije mudar savjetodavac ni u arhitekturi.

I projekt Franka Gehryja u Bilbao ostat će, uvjeren sam, njegovo najbolje djelo. Samo zbog toga bit će mu oprošteno što je doveo sadržaj muzeja u podređeni položaj. I ondje, u tom (prije muzeja) zapuštenome, pocrnjelom gradu kojemu je industrija nekoć bila ružno ali moćno središte, muzej zamjenjuje nestalo srce i svijetli svojim simboličkim značenjem i životnom snagom. I tamo se hodočasti čudu, a ne zbirci muzeja, a "čudo" je arhitektura i sve što kao preporod i novu energiju predstavlja. Ljudi vole život, a arhitektura ga tako snažno može materijalizirati.

Muzeja koji su bili više zgrade nego sadržaj bilo je i prije (uostalom, nije li to i F.L.Wrightov Guggenheim muzej u New Yorku?), ali tek potreba za gradskom ikonom, za imageom, za medijskom senzacijom koja povećava šanse za prikupljanje sredstava, tek ta egzaltacija suvremenosti dramatičizirala je navedenu zamku i učinila zadatak građenja izazovnijim. Događnja Saarinenova Milwaukee Art Museuma koji je projektirao S. Calatrava, primjer je sprege lokalne ambicije i razmahanog projektanta: od početnih 35 milijuna dolara trošak ekstravagantne konstrukcije nalik na ražu ili kitov rep narastao je na 100 milijuna. Muzej je bio i povod i transfer ekstravagancije koja nadilazi strukovne potrebe, ma kako ih definirali. Shvatljivo, muzej je hram identiteta, i to, zanimljivo, često projekcije tog identiteta. Tako političari i kulturni establišment manipuliraju građanskim strukturama da pri odlučivanju podrže arhitekturu koja materijalizira nacionalne i kulturne mitologeme. Legitimno? A što nije legitimno ako osigurate barem privid demokratske procedure? I opet, arhitekt će, posebice onaj kojemu je taština bliska, lako pristati na više novca i prestižniju zgradu.

POGLED NA NEKE MUZEJSKE PROJEKTE U HRVATSKOJ.

Hrvatska je obećana zemlja graditeljima muzeja, bar ako se procjenjuje po njezinim potrebama za brigom i komunikacijom baštine. Prema skromnoj procjeni, da bismo komforno trajali u donjoj trećini europskih država, treba nam dvostruko više muzeja. Za prvu bismo trećinu morali taj broj povećati bar još jedanput. Numerički su podaci, doduše, nepouzdati jer ništa ne govore o kontekstu i kvaliteti, kao ni o veličini institucija ili njihovu vlasničkom i fiskalnom statusu. Recimo, tek usporedbe radi, da Finska (s jedva milijun stanovnika više od Hrvatske) ima oko šest puta više muzeja. Za zemlju koja svoj nacionalni opstanak s pravom vidi u turizmu i, općenito, u sektoru usluga te u konsolidaciji identiteta (izvan dnevopolitičke mitomanije i manipulacije), baštinske ustanove moraju biti dio nacionalne strategije i, kad bi bilo pameti, dio uže strategije razvoja.



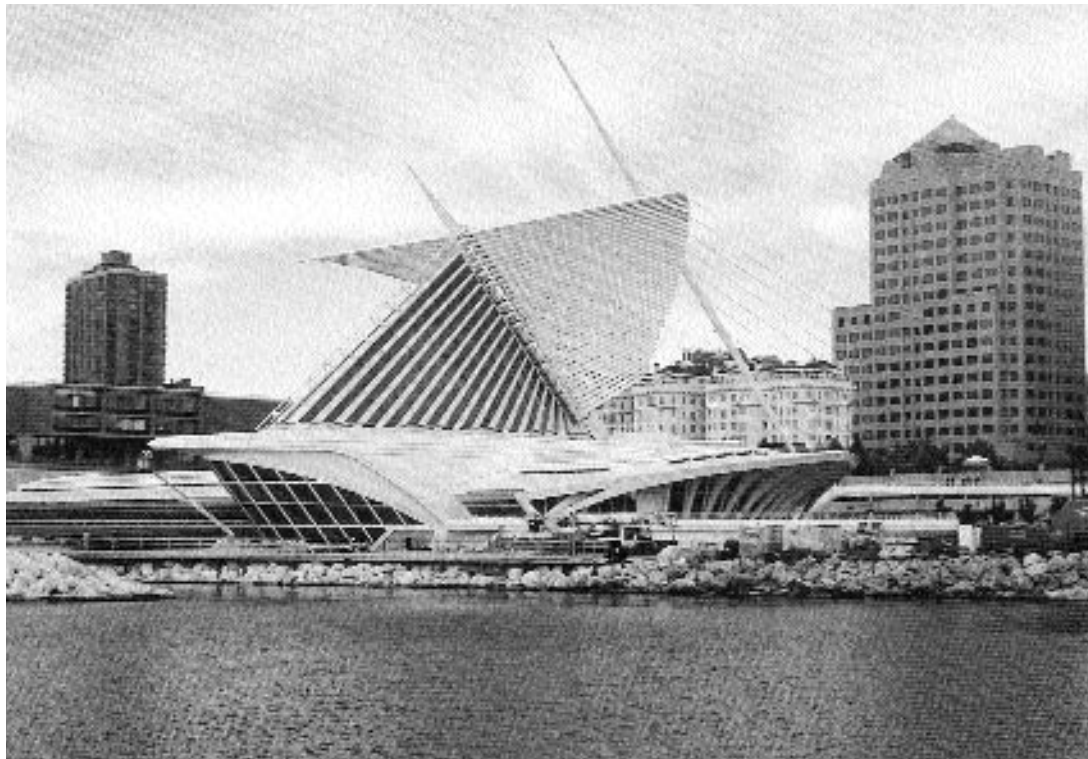
sl.4. Pogled na Jewish Museum, Berlin,
Njemačka - arhitekt: Daniel Libeskind

Godine 1975. osoblje tadašnjih Galerija grada Zagreba fotografiralo se za novogodišnju čestitku. Predvođeni Radoslavom Putarom, zaposlenici su stali na Savski nasip kod Bundeke da bi demonstrirali nezadovoljstvo mizernom brigom o suvremenoj umjetnosti, da bi iskazali svoje stajalište o tome gdje treba graditi novi muzej i proslavili netom dobivenu urbanističku markicu. Tri desetljeća poslije muzej se konačno gradi, doduše, samo u blizini Bundeke. Možda mu nove institucije koje će zauzeti ledine s te i druge strane Mosta slobode jednog dana dadu urbanističku logiku, ali ondje će još dugo samovati na jednome od najprometnijih raskrižja, s malo pješačkog prometa i susjedstvom poslovne zgrade koja mu ničim ne može pomoći. Umjesto zgrade dobivene ambicioznim međunarodnim natječajem imat ćemo zdanje koje je, doduše, korektno, ali i nezanimljivo. Sva na stupovima i u dvije (i pol?) elevacije, ta zgrada nudi desetak tisuća kvadratnih metara nasušno potrebnih suvremenoj umjetnosti Hrvatske, nadam se dovoljno fleksibilnih za kasnije preinake. Tri-četiri tisuće metara prostora nudi i ispod sebe, doduše, vjetru i noćnim namjernicima, ako (samo) nekim čudom program ne mobilizira te nadsvođene a otvorene prostore. Na kraju dugog čekanja lako je objasniti žurbu, ali teško se oteti dojmu da smo dobili veliku, prosječnu zgradu, doduše, s korektnom muzeološkom podlogom, ali napravljenu prema predlošcima čije apetite ova sredina neće lako ispuniti.

Planirani će se prostori morati ostaviti praznima ili će se napuniti s bar 30 novih zaposlenika i skupim programom (sada je u muzeju dvadesetak zaposlenih, a program je primjeren njegovu skučenom, privremenom smještaju). Čini se da projektu nedostaje korporacijski plan koji bi obuhvatio studiju održivosti. Nadajmo se da ipak ne jedri u neizvjesnu budućnost. Nadajmo se, također, da nosi bar nekoliko konceptijskih inovacija koje će ga učiniti specifičnom ponudom na svjetskom kulturnom tržištu. Hrvatska nema ni političare ni ekonomiju, a muzej (bar zasada) nema team koji bi iznio takav ambiciozan pogon napravljen prema strukovnome i financijskom predlošku zapadnih muzeja. Nadam se da se u muzeju znade tko su budući partneri i kakav je program za 2007., kad se očekuje otvorenje. Prognoze su krajnje nezahvalne, ali ako se okolnosti dramatično ne promijene i dobra se volja vodstva i zaposlenika čudom ne pretvori u program, dobit ćemo polupraznu zgradu kao svjedočanstvo da je Hrvatskoj bolje da odgodi svoj ulazak u Europu (ali da svakodnevno na tome radi).

Nadajmo se da slične sudbine možda neće biti i rječki muzej moderne umjetnosti koji arhitekti Saša Randić i Idis Turato trebaju smjestiti u staru tvornicu duhana. Prvi konzervatorski uvjeti bili su vrlo ograničavajući glede glavne fasade gdje je muzej trebao imati glavni ulaz da sam se nadao kako će netko shvatiti da je u muzej moguće ući s razine suterena, ukopavanjem

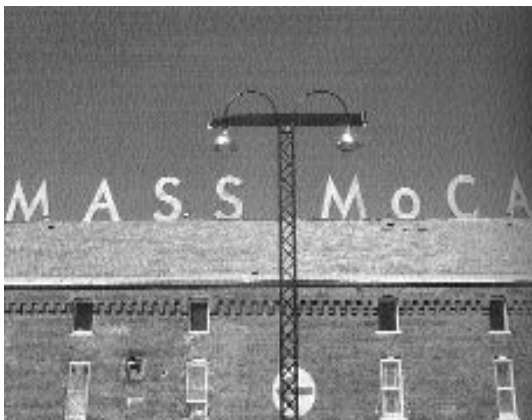
sl.5. Milwaukee Art Museum, Santiago Calatrava - arhitekt: Santiago Calatrava



ulaza i iskorištenjem podzemlja (sadašnje garaže) kao ulaznog platoa i kao komunikacijskog uvoda. Za razliku od toga, konzervatori su dopustili narušavanje fasade, ali i dogradnju na strani stubišnog trakta, koja je opsežnija no što se itko u toj fazi razmišljanja usudio zamisliti. Držim da je trebalo ostati u gabaritima postojeće zgrade, a pridobiti prekrasan neobarokni "paviljon", danas predviđen za rušenje i robustnu, ali zanimljivu trokatnicu do njega, za sve potrebe razvijenog "prostora umjetnosti i stvaralaštva", u što je trebalo pretvoriti taj muzej. Massachusetts Museum of Contemporary art u North Adamsu (Bruner/Cott & Associates Inc.) smješten je u golemom kompleksu tvornice iz 19. stoljeća, ali je ambijent pripitomljen i savladan tankočutnošću virtuozu, bez velikih intervencija. Klasična koncepcija, nadam se, nije na pameti ni arhitektima ni njihovu muzeološkom savjetniku Želimiru Koščeviću. Dobar znak projekta je strukovno savjetovanje tijekom idejnog projekta i izvedbe, a i ambiciozni mladi direktor kojega, čini se, muzej dobiva. Fleksibilni prostor u unutrašnjosti ostaje najbolja varijanta artikulacije za budućnost.

Mali narodi imaju ionako samo jednu formulu preživljavanja u globalizaciji: kreativnost i hrabrost. Usput, neće se, valjda, naša dva muzeja suvremene umjetnosti zvati svojim dosadašnjim opisnim imenima. Možda i hoće, ali valjalo bi vidjeti. Onaj u Massachusettsu je MASS MoCA, onaj u Cincinatu je CAC, drugi su pak MOMA, Chiasma itd. Njihovo ime afirmacija je jedinstvenosti koju nastoje doseći - upravo vanjski znak te ugrađene ambicije. Usput, uspjeh pripada jedinstvenima, i među zgradama i među ljudima.

Muzej arheološkog nalazišta Narona jedan je od onih koji vesele kao ideja. Vid kod Metkovića će dobiti muzej kakav prema uobičajenoj centralističkoj politici, pripada velikim gradovima. Građen na kaskadama nalazišta što ga prati svojom građevinom, muzej upotrebljava moderni jezik, tek evocirajući duboko arhaičnu sintaksu. Tako priziva ugođaj izgubljenih kultura s toga bogatog lokaliteta. Izuzetne skulpture s tog nalazišta naći će, čini se, u toj arhitekturi potrebnu simboličku pomoć. Takav je pristup ispravan i čest. Smisao mu je da integrira zgradu muzeja s nalazištem ispod i oko nje, dakle, zadatak je za korak ambiciozniji od uobičajene dislocirane zgrade izlagališta ili pak od pukog zaklona za zaštitu nalazišta. Izgraditi muzej na lokalitetu i nad njim poseban je, ali relativno nov izazov u muzeološkoj praksi. Što ima izazovnije za arhitekta nego da se nametne a da i dalje služi? Muzej Narone projekt je koji obilježava novu fazu razvoja muzeja u Hrvatskoj. Ne zna se hoće li takve muzeje više trebati sama lokalna sredina (kojoj mrtva prošlost, gle paradoksa, udahnuje život) ili pak turistička industrija koja vapi za zapretanom supstancijom svojih destinacija. Treba vjerovati da će muzej u svakom smislu blagotvorno urasti u svoju sredinu, živim sadržajima revitalizirati postojeće naselje i podignuti kriterije stanovnika. Arheolog Emilio Marin, konzervativni kustos, ali znalac struke, dobio je i od svoje ekipe i od arhitekta točno ono što je tražio: inspirativan, udoban i atraktivan *container* za neočekivani, senzacionalan nalaz. Uvid u izradene podloge otkriva metodičnost i iscrpnost kakve su, vjerujem, rijetkost u nas. Sklon sam vjerovati da je to početni argument postignute kvalitete



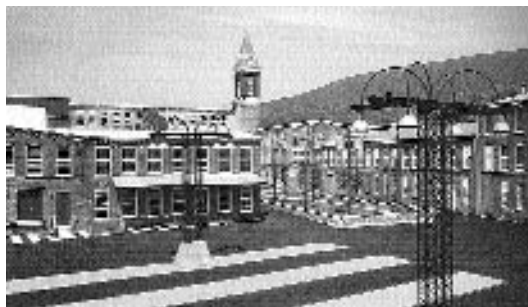
tog projekta. Kao pohvalu projektu treba reći da će zgrada jednostavnošću i nenametljivošću (bar kako se iz projektne dokumentacije vidi) uspjeti privući pozornost te pritom pomoći sadržaju.

Muzej evolucije i nalazište pračovjeka Hušnjakovo još je jedna zgrada *in situ* i primjer jednako dobro zamišljenog stapanja s krajolikom i s tematskim fokusom: podzemno boravište neandertalske zajednice. Arhitekt Kovačić imao je dobrog kustosa muzeologa Jakova Radovčića kao partnera, pa je muzejska zgrada tek jednim vanjskim pristupnim zidom izvan brijega u kojemu se ugnijezdila poput neandertalske špilje. Možda je bilo moguće biti još diskretniji, kao što je, recimo, Chibougamau Mining Interpretation Center u Quebecu, gdje samo jedan bakreni zid ispred stijene označava ulaz u muzej bakrene rude. Čini se da je ipak riječ o sigurno kvalitetnoj priliki u svijetu hrvatskih muzeja. Bude li i postav onakav kakav je moguće očekivati od dvaju kreativaca - kustosa muzeologa koji zna razlučiti važno od nevažnoga i arhitekta kojemu je specijalnost komunikacijsko oblikovanje, eto nam nešto što možemo pokazati sebi i bijelom svijetu.

Kad je riječ o arhitekturi muzeja, valjalo bi reći tko među arhitektima vjerojatno objedinjuje najviše kvaliteta. I. M. Pei maestralni je vlasnik najboljeg osjećaja za mjeru i susretljivu estetiku. Njegov Gradski muzej u Berlinu (u usporedbi s Grand Louvreom ili Nacionalnom galerijom u Washingtonu) još je jedna potvrda vrhunske gospoštine u arhitekturi.

Osnova cjelokupnog uspjeha muzeja jest kvalitetan proizvod, ili: što je potrebno da bi se napravio dobar muzej?

U užem smislu to je vanjsko djelovanje muzeja, iako mnogi pogrešno misle da je proizvod muzeja sadržan u izložbama. Proizvod je zapravo učinak muzeja, onaj utjecaj na zajednicu koji stvara razliku u stanju zajednice "prije muzeja" i "poslije muzeja", kako to, gotovo kao nijedan drugi muzej, pokazuje Guggenheim Bilbao. Taj je muzej presjecište ambicioznoga grada, poduzetnih i pametnih gradskih otaca, arhitekta koji ni prije ni poslije nije napravio tako blještavu zgradu, sretnog trenutka, urgentnih potreba, plodnog konteks-



ta... Kad već muzealci to nisu znali, ambiciozni su amateri uz njihovu pomoć napravili muzej koji je uvelike ostvario ideale muzeja suvremene, internacionalne umjetnosti, koji je legitimno dijete globalizacije. Možda i jedino za koje se može reći da je lijepo i korisno, dometnuo bi možda neki cinik. Bilbao, treba reći, nije primjer koji treba slijediti: on je paradoksalan i plod je sretnih okolnosti, tj. inovacija koju zbog specifičnosti nije potrebno ponavljati. No osim Pariza kojem je *gloire* inspiracija za velike projekte, danas je lista gradova koji svoju revitalizaciju zahvaljuju novim muzejskim projektima duga.

Arhitektura će biti, dakle, izraz sadržaja i filozofije koju predstavlja te prestižan ili bar inspirativan i privlačan plašt svojem sadržaju. Čini se da je lakše arhitektima napraviti atraktivnu zgradu nego kustosima dobar sadržaj.

Koja su, dakle, obilježja koja bi trebala resiti muzej, - bez obzira na to koje je specijalnosti?

1. SUVREMENOST

Treba se odnositi na stvarno vrijeme, stvarne ljude, stvarne probleme, korisnike učiniti obaviještenima i spremnima da sudjeluju u odlučivanju.

2. PRILAGODLJIVOST

Treba biti otvoren, pristupačan, brz u reakciji na promijenjene okolnosti, komunikativan, mjesto na koje se dolazi rado i sa sigurnošću da će posjet biti svrhovit; treba biti osobit, s inovacijama koje ga čine drugačijim od ostalih, dakle, prepoznatljiv i persuasivan.

3. MUDROST

Treba dati prilog mudrosti potrebnoj za uravnotežen razvoj društva, korisnike činiti boljima i plemenitijima.

4. KORISNOST

Treba pružati znanje, inspiraciju, obogaćivati iskustvo, korisnike činiti zadovoljnijima, razumijevanjem svijeta smanjiti strah i beznađe, život ljudi učiniti punijim.

5. POŠTENJE

Treba se znati tko je "vlasnik" muzeja, zagovarati opće vrijednosti i pridonositi općem dobru, zagovarati prihvatljive sustave vrijednosti, ljudima podariti sigurnost i samopoštovanje.

6. UČINKOVITOST

Mora uspijevati stvoriti informacije, poruke, znanje i mudrost koje korisnici mogu lako prihvatiti (na jezgrovit i duhovit način) i koje su za njihovu dobrobit.

sl.6.-7. Massachusetts Museum of Contemporary Art - arhitekt Bruner / Cott & Associates Inc.



sl.8. Chibougamau Mining Interpretation - Julien Architects

7. UDOBNOST

Treba pružiti udobnost korisniku i biti ugodna, poticajna okolina za razmjenu vrijednosti.

U tom cjelovitom pogledu arhitektura je muzeju kao odijelo čovjeku: ne čini muzej, ali o njemu najrječitije govori. Tomu treba dodati: jedna odjeća omogućuje sve što čovjek voli i traži od sebe, a druga ga u tome sputava ili pak onemogućuje.

Arhitekti imaju jasne profesionalne zahtjeve kad je riječ o kvaliteti, ali rijetko će bez pomoći muzeologa znati (bez suvišnog rizika) definirati koja se kvaliteta očekuje od muzeja, a u kojoj oni mogu imati važnu ulogu. Filozofija muzeja kao definicija poslanja (kriteriji, osnova, provedivost), sadržana, recimo, u planskom dokumentu kakav je korporativni plan, mogu arhitektu učiniti proces lakšim i učinak boljim. U njemu će biti definirano sve što treba znati kao kontekst planiranja; arhitektu je potrebno pružiti temeljne podatke o zbirkama (njihovu potencijalu i prirodi); potrebne su mu i spoznaje o tipu izlaganja i načinu interpretacije, o diskursu, tonu, očekivanim efektima itd.; arhitekt treba znati koje su komunikacijske namjere muzeja (s kojim grupama, segmentima, partnerima komunicira), bilo da je riječ o stalnim ili povremenim događanjima (stalni postav, putujuće izložbe, posudbeni servis, seminari, predavanja, radionice, vodstva...); marketinški bi plan (od imena i identiteta institucije do definicije proizvoda) trebao biti dio *briefa* koji arhitekt dobiva za planiranje.

VAŽNOST TEAMA. Svaki muzeolog konzultant, za razliku od konvencionalnog kustosa, svjestan je tih ovih područja i pojedinosti te raspolaže iskustvima i znanjima kako da se vine što više prema uspjehu. Ono što je izvan domašaja običnog kustosa, a gdje arhitekt treba imati maksimum inspiracije i partnerstva, jest inovacija. Arhitekt i kustos muzeolog mogu se u kreativnom dogovaranju i domoći tog "kamena mudrosti" uspjeha. Ništa bolje stručnjaku ili teamu za marketing nego da dobiju *specific marketing proposal*, ono što u sadržaju i obliku nitko drugi ne nudi. Invencija je kao ljubav - nepobjediva. Put do uspješnoga, korisnog, dakle, dobrog muzeja (kojemu će arhitektura dati obličje i potencirati svaku kvalitetu) jest dobar, sposoban team. U njemu su kustos/i/, arhitekt, muzeolog konzultant, oblikovatelj, upravitelj projekta, vjerojatno ekonomist i ostali koje zahtijeva posao (marketing i odnosi s javnošću, konzervator i dr.).

No treba reći da ni dobar team neće moći doseći uspjeh bez političara, posebice kad je riječ o većim projektima. Njima su naime na raspolaganju ne samo sredstva nego i administracija. Danas je uobičajeno da se već tijekom planiranja ili izvedbe, u društvenoj zajednici izgrađuje potrebna struktura potpore za kasnije funkcioniranje. Prvi veliki projekt u kojemu se sustavno vodila briga da cijela zajednica sudjeluje u planiranju bio je Centar Georges Pompidou kasnih 1970-tih. Tako

projekt svojom strategijom osigurava potporu građana, nevladinih udruga, medija, pokrovitelja, pojedinaca itd. Samo projekt koji stekne aureolu uspješnosti odnosno naiđe na pozitivan prijam u javnosti privlači sponzore i donatore. Dakle, posao arhitekta nije da naprave zgradu muzeja nego da sudjeluju u stvaranju uspješnog muzeja.

O pravim arhitektima, oblikovateljima, konzultantima, tehnolozima i kustosima govori svojom metaforom jedna pripovijest o dva klesara u srednjovjekovnom kamenolomu. Jedan je satrven poslom i nesretan, a drugi jednako opterećen, ali zadovoljan. Prvi se tuži na beskraju dosadu teškog posla u kojemu godinama kleše uvijek iste kamene kvadre. Drugi veselo opisuje isti posao, i na kraju veselo kaže: "...A onda tamo u gradu od njih grade visoke bijele katedrale".

Primljeno: 24. rujna 2004.

HOW TO BUILD A SUCCESSFUL MUSEUM OR A PLEA FOR UNITY

Up until recently, traditional museums were readily incorporated into prestigious symmetrical museum buildings since museum directors and architects shared the same loyalty to the same bosses and the same aim of building a temple to science and a victorious civilisation. And then architects evolved and wanted buildings according to their own taste and for their own, and not so much for national prestige. Curators were left confused in their specialised designation. The vocation of "curator" was not up to the social standing of the profession of an architect. In this subordinated relationship both sides were, or for the most part still are, on the losing end. When museum projects were burdened by the pragmatism of politicians and development experts, there arose the need for a useful and efficient museum. It turned out the commissioning party can only be represented by a curator, a curator with the real required professional training (in case he is not already inspired and is such a genius that he has learned everything through practice). The lonesome architect has been given a partner with whom he should and can create a successful museum. In cases where there is success, and it can best be measured by visitor satisfaction, rivalry has through creative cooperation been turned into partnership. A useful, communicative, competitive and a dynamic museum - a museum that is expensive and one that can be expected to provide a development incentive to the community that invests in it has been given its professional guarantee.

TULLIO VORANO □ Muzej grada Labina, Labin

Poglavarstvo grada Labina, svjesno činjenice da je kulturni turizam od strateškog značenja za razvoj Labinštine, Istre i Hrvatske, pokrenulo je tijekom 2002. godine određene inicijative osmišljavanja novoga turističkog proizvoda.

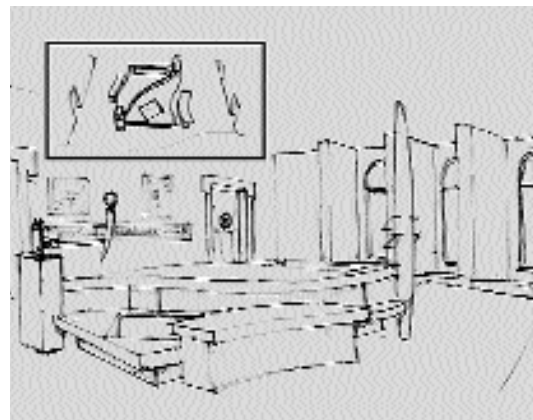
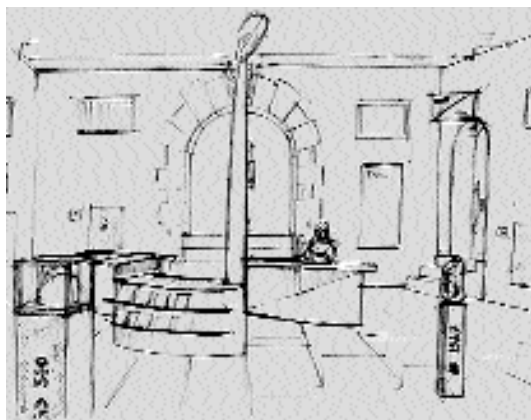
U to su vrijeme sve gradske upravne strukture, ovisno o svom djelokrugu, aktivno surađivale u izradi ne samo Urbanističkog plana za grad Labin nego i Master plana turizma za Istarsku županiju, a u njegovu sklopu posebno Clustera za Labin - Rabac, koji zapravo obuhvaća gotovu svu bivšu općinu Labin (oko 390 km² s oko 80 kilometara obale). Pritom nije na odmet spomenuti i napore što ih je Grad posljednjih godina učinio u realizaciji Generalnoga geoinformatičkog sustava, koristi kojega što posredno, a što neposredno osjeća i sektor turizma. Poglavarstvo je potkraj 2002. imenovalo radnu grupu, projektni tim kojemu je kao voditeljica postavljena gospođa Lori Luketa-Dagostin. On je trebao osmisliti novu strategiju razvoja kulturnog turizma. Ta je inicijativa naišla na potporu Turističke zajednice Hrvatske, Ministarstva turizma i kulture RH te Vlade Republike Hrvatske, tako da je Labin, uz Rovinj, Šibenik i Dubrovnik, odabran za pilot projekt implementacije kulturnog turizma na razini države. Labinu je upućena pomoć konzultanske kuće McKinsey & Company, pa je njihov predstavnik gospodin Siniša Slijepčević u proljeće 2003. boravio u Labinu oko mjesec i pol. Vidni pomaci su se vrlo brzo osjetili. Naime, projektni je tim, uz pomoć konzultanta, angažirao ili saslušao mišljenje stotinjak osoba s područja Labina, afirmiranih na različitim područjima, ponajprije umjetnike i niz drugih djelatnika u području kulture, obrazovanja i športa, ugostitelje i turističke djelatnike, gospodarstvenike itd. Dakle, intencija je bila, koristeći se postojećim resursima (geografskim blagodatima gotovo netaknute prirode s prekrasnim panoramskim vedutama, vrlo čistim i bistrim morem i razvedenom neonečišćenom obalom, povoljnim klimatskim uvjetima, zavidnim brojem kulturno-povijesnih spomenika, ušćuvanom starogradskom jezgrom akropolskog tipa i jasne mletačke provenijencije, bogatom povijesnom slobodarskom tradicijom sa značajnim ličnostima (kao što su Baldo Lupetina, Matija Vlačić Ilirik, Tomaso Luciani, Giuseppina Martinuzzi), dokumentima

(Labinski statut) i pojavama (sukob s uskocima, višestoljetna rudarska djelatnost i Labinska republika, bitka s Nijemcima), nizom kulturnih institucija (Muzej i muzejske zbirke, Gradska galerija, Mediteranski kiparski simpozij, Učilište, brojni atelijeri slikara, grafičara, dizajnera, kipara itd.), te vlastitim osobljem, ponuditi turističkom tržištu novi proizvod. Rezultat toga bila je manifestacija *Labin art*, koja je već prve godine svog djelovanja (srpanj - rujna 2003.) postigla izvanredne rezultate.

Odmah na početku, analizom stanja i slijedom želja odnosno potreba, kao središnji zadatak *Labin art republike*, zapravo projektnog tima koji njome upravlja, postavljen je *Redizajn Narodnog muzeja Labina*. Naime, uočeno je da je to u kulturnom smislu najveći labinski potencijal i da na tome treba nešto dodatno učiniti da bi se on maksimalno valorizirao i "iskoristio" za ovu manifestaciju, ali i inače. Jednako tako, poboljšanjima postojećega rudarskog postava u Muzeju, na neki bi način započela realizacija namjere budućeg otvorenja postojećih, a sada neiskorištenih rudarskih hodnika u podzemlju grada. Konzultant je predložio, a Poglavarstvo grada prihvatilo, da se u poslove redizajna Muzeja uključi engleska tvrtka JANVS iz Yorka. Nekoliko je razloga motiviralo Poglavarstvo na tu odluku. U Hrvatskoj gotovo i nema tvrtke koja se bavi tom problematikom. Nasuprot tome, JANVS je specijalizirana tvrtka koja se bavi isključivo dizajnom muzeja, galerija i centara za posjetitelje (Visitor Centres), a za taj je posao dobila značajne svjetski poznate nagrade i priznanja (AIII-ovu nagradu za najbolji novi muzej u 1999. i 2001. godini; SIAD-ovu nagradu za kreativni dizajn 2002. godine). Osim toga, JANVS nije samo europski priznat dizajnerski izvođač, već i savjetnik Vijeća Europe u Strassbourgu, što je za našu sredinu dvostruko zanimljivo, kako za približavanje europskim integracijama, tako i za primjenu europskih standarda i preporuka u planiranju i realizaciji muzejskih postava. Dakle, bolje reference teško je bilo zamisliti.

Prema JANVS-u, labinski bi muzej, nakon kompletnog redizajna muzejskog prostora trebao dosegnuti, pa i premašiti, osnovne europske standarde te postati:
□ žarišna točka labinske kulturne ponude





- zanimljiv i edukativan kulturni centar
- jedinstvena atrakcija u Hrvatskoj.

Temeljne postavke novog redizajna u svezi s njegovim sadržajem, bazirale bi se na:

- neovisnosti, gospodarstvu i kreativnosti
- karakteru grada i ljudi
- socijalnoj, političkoj i kulturnoj povijesti
- povezivanju prošlosti i sadašnjosti.

Metode izlaganja u novom bi postavu bile kombinacija manjim dijelom kronološkoga (postigne se lako i jednostavno, ali je nekreativan) i mnogo zastupljenijeg tematskog načina interpretacije (postigne se relativno lako i omogućuje kreativni pristup) i to u sedam zona ili cjelina kojima valja pridodati interaktivne atrakcije. Smatra se da je sedam cjelina idealan broj jer manji broj od toga djeluje skromno, škrt, siromašno, a veći broj pregledno, nepregledno i suvišno.

Raspored zgrade labinskog muzeja (riječ je o baroknoj palači Battiala-Lazzarini iz 17./18. stoljeća čijim središnjim korpusom raspolaže Muzej) pogoduje takvoj prezentaciji. Kao prednosti JANVS navodi i impresivnost građevine, njezinu dekorativnost i prostornost, s mnogo svjetlosti, njezinu odličnu lokaciju u središtu grada, kao i zadovoljavajuću zbirku eksponata koji omogućuju razvijanje različitih, ali i sličnih tema.

U nedostatke muzejskog postava JANVS opravdano ubraja zastarjele metode izlaganja koje ne dosežu europske standarde, nedostatak interpretacije na stranim jezicima, nedostatak "priče" i međusobne povezanosti zbirke, a nema ni jasnoga kronološkog povijesnog pregleda.

JANVS stoga predlaže postavljanje novih standarda koji bi znatnije potaknuli dolazak domaćih i stranih turista. Osnovne točke koncepta bazirale bi se na jednostavnosti prezentacije, na strukturi "priče" u više razina (od težega ka lakšemu vodeći brigu o umoru posjetitelja), na pretežito tematskom prikazu čiji bi sadržaj u kontinuiranoj "priči" bio raspoređen po cijelom muzeju od prizemlja preko prvoga do drugog kata.

Površinski gledano, bilo bi novodizajnirano oko 575 m², od kojih 202 m² u prizemlju, 221 m² na prvom i 152 m² na drugom katu.

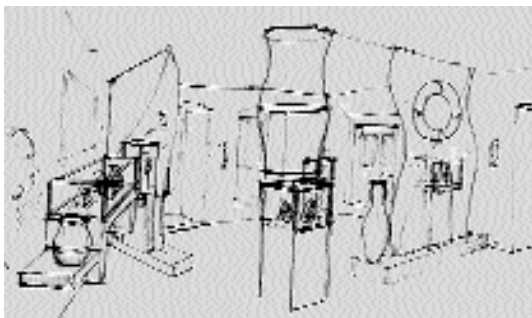
U ulaznoj, ovećoj prostoriji u kojoj je sada smješten lapidarij i arheološki postav, u budućem bi postavu svoje mjesto našao prostor za relaksaciju (dekompresiju), suvenirnica i receptivno-informativni pult, sa svojevrsnom "zastavom" dobrodošlice i s tri značajna artefakta iz rimskoga, mletačkoga i austro-ugarskog razdoblja. Lapidarij bi ostao netaknut.

U sljedeća dva prostora prizemlja (sada s etnografskim postavom) nalazio bi se kronološki pregled značajnijih događaja iz labinske prošlosti (predrimsko razdoblje, doba Rimskog Carstva, labinska Res publica Albonessium iz 245. godine, izgradnja tvrđave i grada na brežuljku, arhitektonski dragulji, labinski Statut iz 1341., mletačka prevlast, Vlačić i protestantizam u Labinu, stvaranje "modernog" grada u doba Austrijskog Carstva i bitne značajke rudarstva). Inače, poseban tematski prikaz rudarstva nalazio bi se u idućoj prostoriji, iz koje bi se ušlo u sadašnji i buduću postav rudarstva. Riječ je o vjernom prikazu rudarskih hodnika u dužini oko 150 metara, s niskopom, radionicom, skladištem, mjernom postajom, radilištem i drugim karakterističnim obilježjima rudnika čijem cjelokupnom dojmu pridonosi izvorno rabljena oprema i postrojenja, te prateći zvukovi odnosno šumovi. Taj bi postav trebao doživjeti poboljšanja u obliku sinkronizirane rasvjete sa zvučnim efektima prostornog navođenja. Nakon izlaska iz rudarskog postava posjetitelju se otvaraju dvije mogućnosti: a) završiti posjet (za one koji imaju manje vremena i za one koji su u Muzej došli uglavnom radi rudnika) prolaskom pokraj suvenirnice i izaći na ulicu, ili b) nastaviti obilazak (za znatiželjnike, "sladokusce", koji imaju više vremena na raspolaganju) na prvom i drugom katu.

Na prvom katu, u kojemu se sada priređuju razne, pretežito likovne izložbe, razvile bi se:

zona A) s postavom Labinske republike (pregled zbivanja i značajke tog događaja do današnje *Labin art republike*);

zona B) s prikazom industrijske (tradicionalno gospodarstvo: stočarstvo, poljoprivreda, moreplovstvo, ribarstvo) i socijalne povijesti (antifašizam, Tito, 3. brigada 43. istarske divizije, stvaranje Jugoslavije);



zona C) namijenjena tradicionalnoj kulturi i etnografiji (obrt, narodne nošnje, lončarstvo, glazbeni instrumenti).

Drugi kat, u kojemu se danas također priređuju različite izložbe, a u jednoj prostoriji ima i domicilni postav 3. brigade 43. istarske divizije, svojim bi južnim krilom u zoni F zadržao dvije prostorije (ukupne površine veće od 80 m²) za povremene izložbe i dvoranu za konferencije, dok bi se u središnjoj dvorani razvila zona D), posvećena klasnim razlikama i liku Giuseppine Martinuzzi.

U sjevernom krilu istog kata razvila bi se zona E), s prikazom domaće socijalne povijesti (život u gradu, domaćinstva, pitanje vode, značajke same zgrade te arhitektura i urbanizam u Labinu).

Navedeni JANVS-ovi prijedlozi, nastali nakon višekratnog boravka njihovih stručnjaka u Labinu, njihova upoznavanja okolice, grada, muzeja i muzejskog fundusa i usuglašeni s vodstvom Muzeja, izneseni su na više javnih prezentacija na koje su sukcesivno bili pozvani članovi Poglavarstva, gradski vijećnici, članovi projektnog tima, članovi Upravnog vijeća Narodnog muzeja Labin i predstavnici muzejsko-galerijskih institucija Istre. Ta je tematika na prezentacijama izazvala zanimljive rasprave i primjedbe, ali su izneseni prijedlozi uvijek podržani i prihvaćeni. Valja dodati da je ta problematika naišla i na vrlo povoljan odjek tijekom jedne tematske Otvorene srijede, koju inače redovito organizira MDC u Zagrebu.

Na temelju iznesenih predradnji Grad Labin je s JANVS-om potpisao ugovor o dizajnu muzejskog postava koji obuhvaća:

- pregled dizajna cjelokupnoga muzejskog prostora s tehničkim crtežima planiranog zahvata;
- detalje o radovima i vrsti materijala koji se predviđaju;
- strukturu izložbenog postava s prijedlogom vitrina i pripadajućih postolja;
- način izrade i broj grafičkih prikaza - panoa;
- multimedijske instalacije;
- crteže u boji koji dočaravaju doživljaj prostora;
- crteže za konstrukciju i izradu dijelova postava;
- logo i grafički dizajn za budući tiskani materijal Muzeja;
- predloženi raspored radova i vremenske rokove implementacije te analizu troškova s detaljnim troškovnikom.

Te bi materijale JANVS trebao dostaviti do rujna, a onda bi se ponovio postupak javne rasprave i odlučivanja o prijedlogu dizajna. Nakon usuglašavanja tog prijedloga započela bi realizacija novoga muzejskog postava, a u toj će fazi biti presudan angažman labin-skih muzejskih djelatnika kako u izboru eksponata, tako i u određivanju sadržaja grafičkih prikaza, teksto-va, legendi i drugih detalja bitnih za konačno oblikovanje muzejskog postava.

Primljeno: 24. kolovoza 2000

THE REDESIGN OF THE NATIONAL MUSEUM IN LABIN

Being aware of the fact that cultural tourism is of strategic importance for the development of the region around Labin, Istria and Croatia, the Town Hall in Labin in 2002 put forward initiatives for creating a new tourism product. Labin received the assistance of consulting firm McKinsey & Company, and the project team, with the assistance of consultants, sought the opinion of about a hundred people from the Labin region. The initial analysis of the situation indicated the central task of redesigning the National Museum in Labin, and so the English company JANVS from York was commissioned to provide solutions.

The proposed exhibition methods would be a combination of chronological and thematic interpretations, with the stress on the latter, in seven zones or entities with the addition of interactive attractions. The basic points of the concept should be based on the simplicity of presentation, on the structure of the "story" on several levels, on a mainly thematic presentation whose contents would be spread over the entire museum, from the ground floor to the first and second floors, in a continuous "story". The structure of the building of the Labin Museum (the Baroque Battiala-Lazzarini Palace from the 17th and 18th century) favours this form of presentation. According to JANVS, the Labin Museum should, after complete remodelling, attain and even surpass European standards and become the focus of Labin's cultural scene, an interesting and educational cultural centre and a unique attraction in Croatia.



Fotografije Narodnog muzeja Labina
(snimio: Radovan Vrana, 2004.)

IDEJNI PROJEKT PROSTORA TIFLOLOŠKOG MUZEJA U ZAGREBU

ŽELJKA SUŠIĆ □ Tiflološki muzej, Zagreb



sl.1 Tiflološki muzej, Zagreb, 2004.

UVODNI DIO. Tiflološki muzej u Zagrebu javna je državna ustanova koja prikuplja, čuva, proučava, dokumentira i daje na uvid materijalnu i nematerijalnu građu vezanu za osobe s invaliditetom, s naglaskom na osobama oštećena vida.

Svojim djelovanjem nastoji upoznati društvenu zajednicu sa svijetom osoba oštećena vida te na taj način poticati harmonične i tolerantne odnose među ljudima, poštujući individualnost svake osobe. Muzej je mjesto na kojemu se osobe s invaliditetom mogu aktivno uključiti u njegovo djelovanje, a istodobno društvenoj zajednici omogućuje da upozna život invalidnih osoba. Djeluje kao mogući korektivni mehanizam u društvu tako da svojom aktivnošću potiče zajednicu da ispravi i promijeni moguće negativne predodžbe o osobama s invaliditetom.

Koncepcija, osim prostora, detaljno razrađuje muzeološki program ustanove, te daje idejni projekt stalnog postava. U ovom ćemo osvrtu predstaviti idejni projekt prostora. U koncepciji su se pokušali riješiti problemi

koji se obično pojavljuju pri adaptacijama postojećeg prostora. Riječ je o pitanjima kako uskladiti funkcioniranje muzeja, kako odgovoriti misiji i zadacima muzeja, kako osigurati primjerene uvjete zaštite čuvane baštine, kako uskladiti vanjska i unutarnja obilježja prostora. Prostor budućega adaptiranog muzeja treba biti mjesto gdje će se osobe s invaliditetom moći aktivno uključiti u život društvene zajednice, i to u različitim oblicima djelovanja u Muzeju i izvan njega.

Prostor je osmišljen tako da posjetiteljima omogućiti spoznaju kako invalidne osobe doživljavaju okolinu koja ih okružuje, te kako svladavaju svakodnevne objektivne prepreke s kojima se susreću.

PROSTOR TIFLOLOŠKOG MUZEJA U ZAGREBU. SADAŠNJE STANJE

Zgrada u kojoj je smješten Tiflološki muzej trokatna je uglovnica. Prostorije Muzeja namjenski su izgrađene godine 1957., a nalaze se na drugome i na dijelu trećeg kata. Gledaju na sve četiri strane svijeta.

Pristup Muzeju:

- istočni ulaz iz Draškovićeve 80/II. omogućuje pristup u izložbeni dio Muzeja
- sjeverni ulaz iz Šenoine 34/II. dopušta pristup osoblju i muzejskome materijalu
- sjeverni ulaz iz Šenoine 34/III. službeni je ulaz u radne prostorije djelatnika.

Muzejske prostorije na drugom i trećem katu povezane su unutarnjim drvenim stubama.

Na drugom je katu (ulaz iz Draškovićeve ulice) pretprostor iz kojega se lijevo i desno ulazi u izložbene prostorije (smjer istok - zapad). Lijevo od ulaza, kroz prostor za povremene izložbe, moguć je pristup u drugo krilo Muzeja, gdje se nalazi manji pretprostor sa stubama koje vode na treći kat.

Iz tog se pretprostora ulazi:

- u knjižnicu (na istočnoj strani)
- u hodnik iz kojega se redom ulazi u sobu dvaju kustosa (istočna strana), malo spremište, sobu fotografa, depo (sjeverna strana) i u još jednu sobu kustosa (južna strana).

Osim knjižnice i prve sobe za dva zaposlena kustosa, radni prostori nisu međusobno povezani vratima.

Površina drugog kata iznosi 533 m².

U prostorijama na trećem katu, u koje je moguće ući samo iz Šenoine ulice, nalazi se:

- pretprostor (L-oblika) s hodnikom
- WC s malim pretprostorom
- soba računovodstva i tehničara održavanja (zapadna strana)
- ravnateljeva soba (istok)
- soba tajništva (istočna strana).

Prostor trećeg kata zauzima 98,40 m² metara. Ukupna površina Muzeja je 631,40 m².

PREDVIĐENA ORGANIZACIJA PROSTORA.

DRUGI KAT. Prostor na drugom katu podijelio bi se na poluzatvoreni (studijски depo) i otvoreni dio (izložbeni prostori), te na radne prostorije za stručno osoblje.

Ulaz iz Draškovićeve ulice 80 bio bi namijenjen, kao i do sada, posjetiteljima i iz njega će biti moguć pristup:

- u stalni postav
- u prostor za povremene izložbe
- u prostor knjižnice
- u studijски depo

Pretprostor / ulaz - izlaz Draškovićeve ulica (istok).

Pretprostor ujedinjava informacijski pult, garderobu, malu prodavaonicu muzejskih suvenira i kafić koji će ujedno biti i priručna čitaonica.

Nažalost, u tom se dijelu ne može, zbog instalacija koje su već položene u zgradi, smjestiti mokri čvor za posjetitelje, stoga će pristup u te prostorije biti moguć iz izložbenog prostora.

Izložbeni prostor (istok - zapad). Otvoreni režim primjenjivao bi se u prostoru za stalni postav i prostoru za povremene izložbe. Prostor za povremene izložbe

služio bi i za različite prezentacije, predavanja, seminare i pedagoške aktivnosti.

Iz izložbenog prostora ulazi se u sanitarni čvor za posjetitelje: predviđena su dva (muški i ženski WC), dimenzija prilagođenih kretanju u invalidskim kolicima (190x190 cm, vrata najmanje širine 80 cm).

Pretprostor ulaz / izlaz - izlaz Šenoine ulica (sjever).

Zatvara se ulaz iz Šenoine (sjeverna strana, II. kat), a otvara se ulaz na istom katu, ali na drugom zidu. Taj bi ulaz služio kao evakuacijski put za posjetitelje, djelatnike Muzeja i izloške.

Sadašnji pretprostor (ulaz iz Šenoine ulice, II. kat) prenamijenio bi se i bio bi mjesto za prvo čišćenje predmeta.

Prostor ispod stuba (vertikalna komunikacija s trećim katom) spremište je dijela muzejskoga namještaja (primjerice, stolaca iz predavaonice).

Prostor depoa. Prostor depoa ostaje na drugom katu (sjever), ali bi se proširio na sobu kustosa (jug), dio hodnika i na dio radne sobe drugog kustosa (sjever) te bi činio cjelinu u smjeru sjever - jug. Unutar depoa nalazi se i prostor za izučavanje predmeta.

Radni prostor za stručno osoblje. Uz depo su predviđeni radni prostori (četiri prostorije u smjeru sjever - istok) za tri kustosa, muzejskog pedagoga, arhivistu i muzejskog tehničara/fotografa. U nastavku prostora (istok) bit će knjižnica s odjeljkom za izučavanje literature, s tri radna mjesta. Knjižnicom se koristi dokumentarist koji obavlja poslove knjižničara. Fotografski je studio u radnoj sobi fotografa.

TREĆI KAT. Namjena tog prostora ostaje ista - u njemu su radne sobe za ravnatelja, tajništvo, računovodstvo, a dodaju se radna mjesta još dvaju stručnih djelatnika: informatičara i voditelja marketinga. Soba tajništva je i radni prostor za marketinškog stručnjaka, a u računovodstvu je radni prostor za informatičara. Ti prostori ostaju u smjeru istok - zapad.

Na trećem katu ostaje sanitarni čvor za djelatnike, a uredit će se mala čajna kuhinja (miniblok), te priručno spremište za sitni inventar.

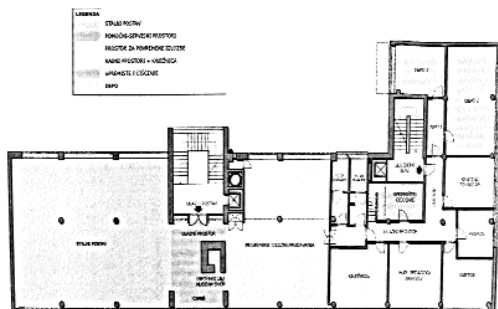
Tu će biti, kao i do sada, službeni ulaz za zaposleno osoblje.

VANJSKI PROSTOR. U Draškovićevoj ulici, ispred Muzeja, predviđaju se tri parkirna mjesta za osobe s invaliditetom.

SHEMA FUNKCIONIRANJA MUZEJA.

KRETANJE MUZEJSKE GRAĐE. Kretanje muzejske građe moguće je samo na drugom katu.

Sva muzejska građa koja bude ulazila u Muzej ulazit će iz Šenoine ulice na drugom katu (ulaz pod nadzorom), a kretat će se desno u hodnik, pa desno u ulazni pretprostor iz kojega je moguć pristup u prostor za čišćenje tek pristiglih predmeta. Građa iz prostora za čišćenje obratnim se smjerom zatim kreće u studijски depo.



muzej nije u svojem prostoru već je "podstanar" u zgradi koja pripada Hrvatskom savezu slijepih. Posljedica te činjenice jest da se prostor ne može povećavati ni znatnije mijenjati i da ostaje u zadanom tlocrtu.

U prostoru nije moguće obavljati veće zahvate, bilo na vanjskom dijelu zgrade, bilo u unutrašnjosti. Primjerice, već postojeći mokri čvorovi u zgradi odredili su mjesto budućih sanitarnih čvorova za posjetitelje, a nije moguće postaviti veliko dizalo s vanjske strane zgrade.

Maksimalna je pozornost pridana opremljenosti Muzeja s obzirom na populaciju kojoj se Muzej obraća. Poslanjem, ciljevima i zadacima vrlo je jasno određeno kome je muzej okrenut pa se i prostor trebao prilagoditi potrebama osoba s invaliditetom (opremljenost je takva da olakša kretanje osoba s invaliditetom, a sastavni je dio poglavlja *Muzeološka koncepcija stalnog postava*). Kao primjer navodimo samo to da je za kretanje u kolicima potreban veći razmak između podesta, da ne smije biti mnogo pregradnih zidova, da za osobe oštećena vida boja na zidovima ne smije blješati, legende trebaju biti jasne i osobama nižih intelektualnih sposobnosti...

U osmišljavanju prostora nastojala se voditi maksimalna briga o komforu posjetitelja (uslužni dio), o mogućnostima percepcije (mali broj izložaka) te o različitim kategorijama posjetitelja kojima se Muzej obraća (različiti oblici prezentacije).

U tako osmišljenom prostoru nadamo se, posjetitelj će dobiti informacije iz temeljne znanstvene discipline, područja rehabilitacijskih znanosti, te će biti zadovoljeni kriteriji za adaptaciju prostora koje je postavila muzejska struka.

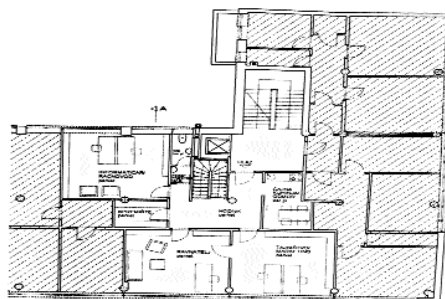
LITERATURA

Grupa autora. *Nova hrvatska muzejska arhitektura* // Informatica Museologica, Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb, br.33 (3-4) 2002.

Maroević, Ivo. *Novija muzejska arhitektura u Hrvatskoj* // Čovjek i prostor, Mjesečnik saveza arhitekata Hrvatske. Zagreb, ožujak 1986., br. 396

Kolveshi, Željka. Recenzija *Muzeološke koncepcije i koncepcije stalnog postava Tiflološkog muzeja u Zagrebu*, Tiflološki muzej, Zagreb, 2004.

Radni listovi kolegija Muzejska institucija dodiplomskog studija
muzeologije (interni materijal, pripremila doc.dr. Žarka Vujić)



sl.2 Shema organizacije prostora

sl.3 Shema organizacije prostora - III. kat

Sušić, Željka. *Muzeološka koncepcija i koncepcija stalnog postava Tiflološkog muzeja u Zagrebu*, Tiflološki muzej, Zagreb, 2004.

Vujić, Žarka. Recenzija *Muzeološke koncepcije i koncepcije stalnog postava Tiflološkog muzeja u Zagrebu*, Tiflološki muzej, Zagreb, 2004.

NAPOMENA: Prema projektnom i idejnom zadatku tlocrte Tiflološkog muzeja izradio je Željko Kovačić, dipl.ing.arh.

Primljeno: 19. listopada 2004.

THE PROJECT DESIGN FOR THE TIFLOLOGICAL MUSEUM IN ZAGREB
(Museum for and about blind people)

The Tiflological Museum in Zagreb is a public and state institution that collects, preserves, studies, documents and communicates material and non-material holdings linked with people with disabilities, with the stress on the visually impaired. The Museum building is a three-storey corner building dating from 1957.

This text deals with the project design for the space where the aim was to solve the unhampered movement of visitors to exhibition and ancillary rooms, the unhampered movement of museum objects, staff communication, as well as to try and establish a balance of spatial criteria with the aims of the project. In organising the space there were, of course, limitations, especially having in mind that the Tiflological Museum is a "tenant" in the building belonging to the Croatian Association of the Blind. The consequence of this is that the space cannot be enlarged nor even changed to a significant extent, and that it has to remain within the given ground plans.

Utmost attention was given to equipping the museum with respect to the population the museum is addressing. The mission, aims and tasks clearly determine whom the museum is addressing so that the space needed to be adapted to the needs of people with disabilities. In planning the use of the space utmost attention was given to the comfort of visitors (service section), to the possibilities of perception (small number of exhibits), and various categories of visitors whom the museum is addressing (various forms of presentation).

In the planned future space for the Tiflological Museum, the authoress feels that visitors will receive information from the basic scholarly discipline, the discipline of rehabilitation sciences, and that the staff of the museum has met the demands for adapting the space put to them by the museum profession.

STALNI POSTAV I IZLOŽBA “KNJIŽNICA PEJAČEVIĆ U NAŠICAMA”

RENATA BOŠNJAKOVIĆ □ Zavičajni muzej Našice, Našice

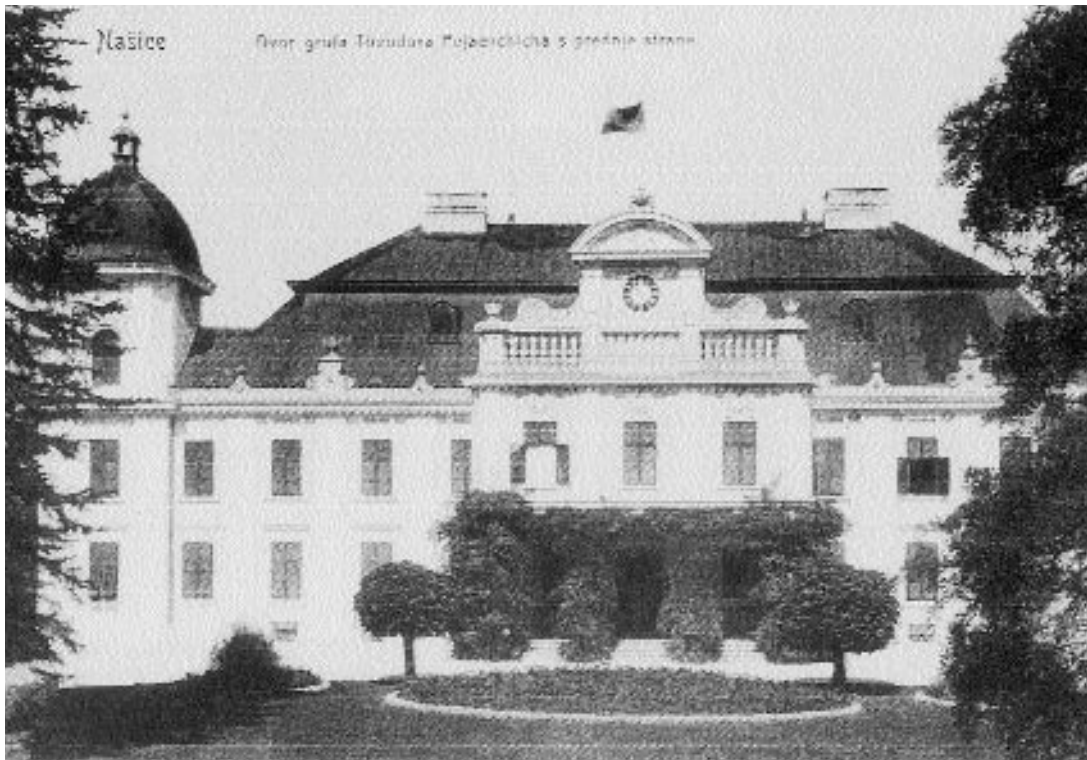
sl.1. Dvor grofa Pejačevića, današnji
Zavičajni muzej Našice, razglednica iz fun-
dusa ZMN

¹ Jedan dio umjetnina pokušao je za vrijeme rata spasiti Petar grof Pejačević, pa je dio inventara iz Dvorca Pejačević pohranio u Gradskoj štedionici u Osijeku, a poslije je taj dio prenesen u Muzej Slavonije Osijek (Najcer, Jasminka, *Tragom umjetnina grofovske obitelji Pejačević*; u *Našički zbornik* 7, Našice, 2002.

Drugi dio umjetnina prikupila je nakon rata Komisija za sakupljanje i zaštićivanje kulturnih spomenika i starina u Narodnoj Republici Hrvatskoj i odnijela u Muzej Slavonije koji se brinuo o napuštenim slavonskim dvorcima. Podaci o spašavanju umjetnina iz našičkog dvorca nalaze se u zapisnicima KOMZE 32/46, K - 7/47, K - 15/47, K - 1/48. Originali su pohranjeni u Dokumentarnoj zbirci Povijesnog odjela Muzeja Slavonije u Osijeku.

² Zapisnik KOMZE K - 8/48. Original se čuva u Dokumentarnoj zbirci Povijesnog odjela Muzeja Slavonije u Osijeku.

³ O događajima u Dvorcu Pejačević neposredno nakon Drugoga svjetskog rata nema pisanih podataka. U sjećanju starih Našičana još su žive priče iz tog vremena. Jedna od njih je i priča da je nakon ulaska Narodnooslobodilačke vojske u Dvorac Pejačević, a radi prenamjene prostora za svoje potrebe vojska spalila predmete, dokumente i knjige na velikoj lomači u blizini Dvorca.



U povodu Mjeseca hrvatske knjige 2003. godine u Zavičajnome muzeju Našice svečano je otvoren stalni postav *Knjižnica Pejačević u Našicama*. Otvorenje postava popraćeno je prigodnom izložbom na kojoj su predstavljeni najreprezentativniji izlošci iz stalnog postava te katalog izložbe.

Zavičajni muzej Našice predstavio je javnosti knjižnicu obitelji Pejačević kao iznimnu vrijednost svoga stalnog postava. Ta je knjižnica nastala u krugu bogate i ugledne plemićke obitelji Pejačević, u njihovu dvorcu u Našicama. Knjige su vjerojatno polovicom 19. stoljeća organizirane i smještene u suteran Dvorca Pejačević. Za njih je tada izgrađen i poseban namještaj, u stilu historicizma, kakvim je opremljen interijer dvorca. Od 19. stoljeća pa do 1942. godine knjižnica je intenzivno korištena kao prostor za učenje i zabavu, ali i kao mjesto pohrane obiteljskih uspomena. Početak Drugoga svjetskog rata prekida njezinu izvornu funkciju

i od tada ona dijeli sudbinu svojih vlasnika. Kao i ostale umjetnine¹, i knjige su premještene iz originalnog prostora. Ulaskom Hrvatske narodne knjižnice i čitaonice Našice u Dvorac Pejačević, knjige postaju njezino vlasništvo.

U ožujku 2002. godine Hrvatska narodna knjižnica i čitaonica ustupila je Zavičajnome muzeju Našice na trajno korištenje, a radi otvorenja stalnog postava, preostale knjige obitelji Pejačević, točnije 1 067 svezaka. Nekoliko svezaka pronađeno je i Zavičajnome muzeju Našice, njih 9, a uvidom u građu knjižnice Srednje škole Isidora Kršnjavoga Našice utvrđeno je postojanje 32 sveska iz knjižnice obitelji Pejačević. Prema nekim pokazateljima može se procijeniti da je obiteljska knjižnica imala od 4 000 do 5 000 knjiga. U Našicama je sačuvano nešto više od 1 100 svezaka. Što se dogodilo s ostalim knjigama?



Najveći dio knjiga prenijela je 1948. godine Komisija za čuvanje kulturnih spomenika i starina (KOMZA) u Muzej Slavonije Osijek. Prema najnovijim spoznajama u Osijek je prebačeno više od 2 000 svezaka². Usto, poznato je da dio rukopisnih knjiga Julijana grofa Pejačevića posjeduje Državni arhiv u Zagrebu.

Određeni broj svezaka zasigurno se nalazi i u privatnim zbirkama nekih Našičana. Moramo spomenuti i priču o spaljivanju velikog broja predmeta i dokumenata iz Dvorca, što su, navodno, učinili pripadnici Narodnooslobodilačke vojske pri ulasku u Dvorac, kada je taj prostor trebao biti prenamijenjen za nove potrebe.³ Je li tada u plamenu nestao i dio knjiga ili su one odnesene i završile u nepoznatim rukama, teško je reći. Detaljnije proučavanje vjerojatno će otkriti preostale knjige i građu obitelji Pejačević u raznim ustanovama i institucijama.

Glavni pokazatelj pripadnosti tih knjiga našičkoj obitelji Pejačević najčešće je crveni ovalni pečat iz 1935. godine te, na manjem broju knjiga, naznaka "Pej", koju su vjerojatno stavljali članovi KOMZE ili kustosi Muzeja Slavonije, te naljepnice na knjigama, razni pečati, posvete i potpisi koji nedvojbeno upućuju na podrijetlo tih knjiga.

U Zavičajnome muzeju Našice knjige su smještene u prostoriji na sjevernoj strani Dvorca, uz nekadašnji Žuti salon. Složene su prema jeziku na kojemu su napisane, u deset originalnih ormara iz knjižnice obitelji Pejačević. Poznato je da je u dvorcu bilo 27 ormara za knjige, svaki s pet polica. Do danas je sačuvano 15 ormara, no kako su knjige bile smještene i u drugim dijelovima Dvorca, broj ormara je izvorno morao biti mnogo veći. Svi su ormari drveni, jednostavne konstrukcije. Načinjeni su od masivnog hrasta, a vidljivi ukrasni dijelovi i police izrađeni su od jelovine, presvučeni orahovim furnirom. Veličinom i oblikom ističe se ormar koji je u izvornom postavu knjižnice zauzimao središnje mjesto. Četverokrlni je i jedini ima vrata kojima se mogu zatvoriti police. Vratnice su u donjem dijelu pune, a u gornjem su dijelu vrata metalne rešetke. Današnji raspored ormara rezultat je prostornih uvjeta u kojima je knjižnica smještena, a broj ormara je reduciran zbog smanjenog opsega sačuvane građe (trenutačno je pet ormara izvan funkcije).



sl.2. Stalni postav Knjižnice Pejačević u Zavičajnom muzeju Našice.

sl.3. Knjige su izložene u deset originalnih bibliotečnih ormara.

Uz knjige izložene u originalnim bibliotečnim ormarima, postav je dopunjen katalogom popisanih knjiga obitelji Pejačević iz 1935. godine, građom iz zbirke našega muzeja, osobito Zbirke Pejačević (nacrti Dvorca Pejačević u Našicama, tintarnica s detaljem obiteljskog grba, fotografije ...).

U ljeto 2002. godine započela je stručna obrada knjiga, tj. katalogiziranje. Za potrebe nastanka kataloga izložbe i stalnog postava svaki je pojedinu svezak pregledan kako bi se utvrdile specifičnosti te knjižnice. Utvrđeno je da su knjige pisane na pet svjetskih jezika (njemačkome, francuskome, mađarskome, talijanskome i engleskome), a najbrojnije su one na njemačkome, koje su pretežito pisane goticom. Na hrvatskom jeziku danas je sačuvano samo nekoliko svezaka u Muzeju Slavonije Osijek, iako se u katalogu popisanih knjiga iz 1935. godine navodi veći broj njih. Prilikom obrade knjiga zamijećeno je nekoliko *ex librisa*, tj. nekoliko vrsta raznih pečata koji govore o vlasništvu knjiga. Neki od tih pečata potvrđuju vlasništvo knjiga članova obitelji Pejačević, dok se na nekim svescima nalaze pečati osoba za koje zasada ne znamo u kakvoj su vezi bili s Pejačevićima, te odakle njihove knjige u toj knjižnici.

Najveći broj knjiga tiskan je u 19. stoljeću. Najstarija sačuvana knjiga u Knjižnici Pejačević tiskana je 1809. godine, a posljednja nabavljena knjiga nosi godinu izdanja 1941. Izdavači knjiga koje danas zatječemo u knjižnici tadašnja su eminentna europska imena i institucije, npr. G. Müller iz Münchena, F. A. Brockhaus iz Leipziga, "Adler" iz Beča, Bibliographisches Institut iz Leipziga i Beča te mnogi drugi.

Korice knjiga su raznovrsne, od skromnih, kartonskih do vrlo lijepo ukrašenih kožnih korica u boji, često crvenih, smeđih ili zelenih, sa zlatnim slovima, stiliziranim biljnim i geometrijskim ukrasima u duhu historizma ili, ponegdje, secesije. Sukladno vanjskoj opremi, knjige su i unutar knjižnog bloka skromnije ili bogatije ilustrirane, opremljene raznim grafičkim priložima, katkad cijelim listovima u boji.

Uvid u sadržaj knjiga govori o znalčkom odabiru i istančanom ukusu članova obitelji Pejačević pri kupnji knjiga. Vidljivo je praćenje tadašnjih književnih trendova i izdavačke djelatnosti, kao i velika briga za knjige



sl.4. Prednje korice kataloga Knjižnice iz 1935. g.



sl.5. Ex libris Knjižnice Pejačević iz 1935. g.



sl.6. Gustav Doré, Die Heilige Schrift Alten und Neuen Testamentes

sl.7. Jules Verne, Le Sphinx des Glaces



kao dio opće kulture svakoga pojedinca i značajan segment obiteljske baštine. Dominira građa iz književnosti, no uz nju je zastupljena i brojna stručna, referentna literatura, knjige za djecu, priručnici, časopisi i ostalo.

Neke pojedinosti priče o sudbini obiteljske knjižnice nakon odlaska Pejačevića vjerojatno nećemo nikada saznati, kao što ni ona nikada više neće biti cjelovita. No sustavnijim istraživanjima mogla bi se barem djelomično rekonstruirati njezina sudbina, a možda otkriti i preostali, zasada izgubljeni dijelovi knjižnice. Daljnja stručna obrada knjiga vjerojatno će donijeti potpunije podatke, te kompletan abecedni imenski katalog knjižnice izrađen prema pravilima knjižničarske struke.

Kao što je već navedeno, otvorenje stalnog postava popraćeno je prigodnom izložbom na kojoj je predloženo 40 knjiga iz stalnoga postava koje svojom opremom, sadržajem ili nekim drugim detaljem (potpisom vlasnika i sl.) čine najreprezentativniji dio te cjeline. Izloženi su primjerci iz Zbirke Knjižnice Pejačević Zavičajnog muzeja u Našicama, Odjela muzealnih tiskopisa Muzeja Slavonije Osijek i knjižnice Srednje škole Isidora Kršnjavoga u Našicama.

Izložba je postavljena u Crvenom salonu (Izložbeni salon ZMN-a) na prostoru od 100 m². Knjige su bile grupirane u manje cjeline upotunjene fotografijama i predmetima stvarajući kratku priču unutar svake cjeline. Jedna od najvećih zanimljivosti na izložbi svakako je bio popis knjiga obitelji Pejačević iz 1935. godine koji je dao sastaviti Petar grof Pejačević, posljednji vlasnik našičkog imanja. Sve knjige iz tog kataloga sadržavaju crveni ovalni pečat s natpisom EX LIBRIS BIBLIOTHECAE NASICIENSIS, unutar kojega se nalazi signatura i inventarni broj. Danas taj pečat najčešće svjedoči o vlasništvu knjiga obitelji Pejačević.

Uz fotografije članova obitelji Pejačević izložene su knjige vezane za njihove sklonosti ili dužnosti, kao i knjige na kojima se nalaze potpisi i posvete članova obitelji. Tako je bilo zanimljivo vidjeti koje je knjige iz te knjižnice čitala prva hrvatska skladateljica Dora Pejačević, što se moglo vidjeti u izloženoj kopiji dijela dnevnika pročitanih knjiga⁴ koji je Dora vodila. Kako postoji velik broj dječjih knjiga s potpisima najmlađih članova obitelji, napravljen je dječji kutak s knjigama, udžbenicima, potpisima, fotografijama te popisom dječjih knjiga iz 1935. godine.

U jednoj kutnoj originalnoj polici predstavljeni su dijelovi referente zbirke koja sadržava vrijedne bogato ilustrirane enciklopedije i leksikone, primjerice, tri različita izdanja znamenitog *Conversations - Lexikona* poznatoga njemačkog izdavača Brockhausa.

Na izložbi su prvi put izložene note i rukopisni prijepisi dokumenata obiteljskoga kroničara Julijana grofa Pejačevića (1833. - 1906.), čije su knjige izdvojene pri popisu 1935. godine i nose njegov pečat, koji se i danas nalazi na nekim knjigama. Njegovo je vlasništvo bila i najstarija izdana knjiga o grbovima plemićkih obitelji iz 1809. godine. Uz to je izložena i tintarnica na kojoj je detalj obiteljskoga grba, a koja se vjerojatno rabila u Dvorcu Pejačević.

Na izložbi su bile prikazane i knjige iz raznih stručnih područja, raznih formata i ukoričenja, primjerice, iz lovstva, s brojnim prizorima lova, knjige i atlas s područja povijesti umjetnosti i umjetnosti, povijesti,

⁴ Dnevnik pročitanih knjiga Dore Pejačević nalazi se u Hrvatskome glazbenom zavodu u Zagrebu, a iz njega je vidljivo da je brojne knjige čitala u Našicama.

glazbe, periodičke publikacije (novine, glasila), vodiči i sl. Izložene su i knjige iz raznih književnih razdoblja, od Aristotela, Shakespearea, do tadašnjih suvremenika (romantizam, realizam, moderna), kojih je najveći broj. Djela su zastupljena pojedinačno, kao sabrana djela, ili u sklopu velikih nakladničkih cjelina.

Iz Odjela muzealnih tiskopisa Muzeja Slavonije bile su izložene Biblija Starog i Novog zavjeta kao bogato ilustrirana divot-izdanja, jedini sačuvani primjerak molitvenika iz Knjižnice Pejačević te zasada jedine sačuvane knjige na hrvatskom jeziku.

Otvorenje postava i izložba približili su javnosti kulturnu baštinu iznimne vrijednosti u njezinoj izvornoj opremi i ambijentu te dali poticaj za prikupljanje i sastavljanje dijelova knjižnice Pejačević koji se danas nalaze u brojnim privatnim i javnim kolekcijama. Prezentiranje te građe samo je jedan korak u sustavnom istraživanju i predstavljanju knjižne i cjelokupne baštine obitelji Pejačević.

Stalni postav i izložbu posjetili su brojni ljubitelji knjige, studenti knjižničarstva i učenici.

Primljeno: 15. ožujka 2004

THE PERMANENT EXHIBITION AND ACCOMPANYING EXHIBITION "THE PEJAČEVIĆ LIBRARY IN NAŠICE"

The Regional Museum in Našice opened the permanent exhibition of the *Pejačević Library in Našice* on the occasion of the Book Month in Croatia in 2003. The opening of the permanent exhibition was accompanied by an exhibition with the most representative exhibits from the permanent exhibition and an exhibition catalogue.

The Pejačević family library was founded probably in the mid-19th century, when it was organised and placed in the basement of the Pejačević manor house in Našice. It had all the necessary furniture made in the spirit of the historicist style, the same as the interior of the manor house. The list of books was made in 1935, when many of the books were also given a special library seal - EX LIBRIS BIBLIOTHECAE NASICIENSIS. Fiction was dominant in the library, but there were also many technical books, handbooks, books for children, magazines and the like. In many cases the books were the finest editions of the time, printed by renowned publishing houses. Along with a lesser part of the holdings in Croatian, the books were printed in German (frequently in Gothic script), Hungarian, French, Italian and English. The books are exhibited in the preserved library cabinets, and the exhibition has the addition of books from collections from the Regional Museum in Našice, particularly from the Pejačević Collection (ground plans of the manor house in Našice, inkwell with a detail of the family tomb, photographs...)

We can assume that the library originally held some 5000 volumes, some 1100 of which were preserved at the Croatian National Library and Reading Room in Našice and then transferred to the Regional Museum in Našice.

Detailed research of this library and the entire Pejačević family heritage still needs to be carried out.

The accompanying exhibition presents 40 books from the permanent exhibition whose binding, content or other details (the signature of the owner and so on) single them out as the most representative of the holdings.

299 STEPENICA DO JOSIPA BROZA TITA

NATAŠA MATAUŠIĆ □ Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

sl.1. 299 stepenica do Josipa Broza Tita
Zbirka fotografija HPM, Zagreb; snimio:
Mladen Megyery, 2003.



1.Efekt loma svjetlosti

2.U Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu čuvaju se mjesečni izvještaji čuvarice spilja Dobrile Marinković o broju posjetilaca koje je redovno slala Muzeju revolucije naroda Hrvatske, u čijem se sastavu u to vrijeme nalazio Memorijalni muzej VŠ NOV i POJ i NKOJ na otoku Visu, i koji je vodio brigu o Titovoj spilji. Tako je npr. od svibnja do studenoga 1985. Titovu spilju posjetilo 19 980 posjetilaca, a bilo je i slučajeva "kada po cijeli dan autobusi idu gore sve do mrkle noći".

Na otoku Visu nalazi se, zbog njegove geo-morfološke strukture, veliki broj spilja. One veće, kao npr. spilja od Vore ili Vora, spilja na Bardarovići nedaleko Komiže, te Krajicina spilja, koja se nalazi oko 2 km zapadno od sela Oključne djelomično su ili potpuno istražene. Čitav niz manjih spilja i kraških jama (njih oko 70-ak) još je uvijek pretežno neistraženo: spilja Mančinovica, Tvarado, Lipavina, Babina spilja, Čingrijina spilja, Škure spilja, Škulorova spilja, Kokušina spilja, Guiča spilja...

I na otočiću Biševu jugozapadno od otoka Visa ima mnogo spilja, a posebno se ističe Modra spilja s pod-morskim i nadmorskim ulazom. Za mirnog mora i sunčanog dana, sunčane se zrake na podmorskom ulazu odbijaju tako da predmete u spilji nad vodom prelijevaju modrom bojom.¹ Modra spilja, jamačno je, uz onu na otoku Capri kod Napulja jedna od najljepših na Jadranu. Viški ribari upozorili su na nju baruna Eugena Ransonneta, koji je 1884. godine dinamitom otvorio vanjski ulaz, kroz koji se u spilju i danas ulazi

samo malim čamcem na vesla.. Na otočiću Biševu je i spilja "Medvidina" nazvana po tuljanu, sredozemnoj medvjedici ili "morskom medvidu", koji je nekoć obitavao u spilji.

Zelena spilja, na južnoj strani otočića Ravnik (uz istočnu obalu Visa), nastala djelovanjem morske abrazije, značajna je turistička atrakcija i nautičarska destinacija.

U cilju bržeg i lakšeg razgledavanja prirodnih i povijesnih znamenitosti otoka Visa 1984. godine otvoren je planinarski put "VIS" čija je trasa išla po gotovo cijelom otoku. Jedna od nezaobilaznih točki na tome putu bila je i Titova spilja (Dragomanje pile i Konoba) koja se nalazi oko 1 km sjeverozapadno od naselja Borovika. Tih je godina, samo u ljetnim mjesecima spilju posjećivalo i do 20 000 ljudi.²

Danas, dvadeset godina kasnije, iako bez ikakvih putokaza, oznaka ili reklame Titova spilja i dalje privlači pozornost mnogobrojnih, rijetko slučajnih posjetioaca. O lokalitetu nitko od službenih vlasti ne vodi više brigu, ali



začudno cijela je njegova okolica brižno uređena, čista i bez tragova nasilnog ponašanja (nema uvredljivih grafita, fekalija, smeća i sličnih ljudskih "suvenira"). Neobičan grafit napisan je zato, na više mjesta po otoku i u gradu Visu (na zidovima kuća, prometnim znakovima na cestama u unutrašnjosti Visa...): troznamenkasti broj: "299". Upravo koliko ima stepenica koje vode od podnožja brežuljka do Titove pećine.

Bivši Muzej revolucije naroda Hrvatske iz Zagreba vodio je brigu, osim o Memorijalnom muzeju VŠ NOV i POJ i NKOJ na otoku Visu i o ovom memorijalnom mjestu na kojem je od 7. lipnja do kraja listopada 1944. godine, veći dio svoga vremena provodio Josip Broz Tito, vrhovni komandant Narodno oslobodilačke vojske i Partizanskih odreda Jugoslavije i predsjednik Nacionalnog komiteta oslobođenja Jugoslavije. Upravo tu je zaključen niz značajnih sporazuma i kontakata sa saveznicima, između kojih je najznačajniji sporazum između NKOJ-a i dr. Ivana Šubašića, kao predstavnika izbjegličke vlade u Londonu. Ovaj sporazum bio je veliki doprinos učvršćenju međunarodnog položaja nove (sad već stare) Jugoslavije.

Po svome dolasku na Vis 7. lipnja 1944. Josip Broz Tito je najprije bio smješten u kući jednog težaka u selu Borovik.³ No, kako su 8. i 9. lipnja cijeli teren oko Borovika nadlijetali njemački izviđačko-lovački zrakoplovi, odlučeno je da se pronađe sigurnije sklonište za boravak i rad. Josipa Broza Tita i njegovih najbližih suradnika. Za to su odabrane dvije pećine, prirodna udubljenja u gromadnim kamenim masivima udaljena oko 1 km od sela Borovika. Niža spilja bila je predviđena za smještaj Titovih najbližih suradnika, kao i za povremene sastanke političkog rukovodstva. U drugoj spilji oko 100 metara udaljenoj od prve i na nešto većoj nadmorskoj visini bilo je uređeno sklonište za Josipa Broza. Do spilja se od podnožja brežuljka, dolazilo, uz veći napor, uskom kozjom stazom. Obje su spilje za potrebe boravka u njima bile uređene, proširene i podzidane. Prirodno proširenje veće spilje u obliku predvorja uređeno je za blagovaonicu i za sastanke, a u njemu je u jednom manjem udubljenju uređeno mjesto za Titovog psa, vučjaka Tigra. Od ovoga proširenja odvajala su se, još uvijek unutar spilje



dva veća prirodna udubljenja. U prvom je bio postavljen radni stol i stolica, na kojem se nalazio trofejni njemački induktorski telefon tip M-13m koji je poljsko-kablovskom linijom bio povezan sa centralom centra veze VŠ NOV i POJ.⁴ Drugo udubljenje je klesanjem bilo prošireno i u njega je smješten krevet za spavanje. Podgrađivanjem suhozidom, karakterističnim za mediteranske krajeve i nasipavanjem ispred spilje stvorena je terasasta površina s mogućnošću dobrog pogleda na okolinu. Na njoj su se mogli održavati sastanci većeg broja ljudi. S jedne strane zida napravljena je kamenozidna obrambena ograda (zaštita od mitraljeske vatre, sunca i snažnih vjetrova).⁵ Na sličan način, samo u manjem obimu izvršeni su radovi i u drugoj spilji. Pristup spilji bio je olakšan dotjerivanjem do tada kozje staze, izgradnjom podzidanih kamenih stepenica prema donjoj spilji i dalje prema selu Boroviku.

Godine 1988. prema sačuvanim fotografijama obnovljena je ambijentalna rekonstrukcija unutrašnjosti pećine.⁶ Postavljena su dva stola, 8 stolica, zemljopisna poštanska karta Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, krevet sa slamaricom, posteljinom i vojničkom britanskom dekom zelenkaste boje, te još dvije stolice. U radnom dijelu spilje postavljeni su stol, stolica, željezna peć i umivaonik.⁷

Danas su obje spilje potpuno prazne. Gdje je nestao inventar nitko pouzdano ne zna. U Muzeju se tek nalaze limeni umivaonik i engleska vojnička deka. A posjetioci i dalje dolaze, kako strani, tako i domaći. Na njihova mnogobrojna pitanja nema im tko dati odgovor.



sl.2. Podzide spilje, Vis

sl.3. Druga Titova spilja na Visu, gdje je potpisan sporazum Tito - Šubašić, 17. VI. 1944.

sl.4. Pred ulaskom u spilje nalazili se šatori šifranata, 1944. g. Zbirka fotografija HPM, Zagreb, snimio dr. Josip Bakarić, 1944. g.

3. Početkom 1944. godine selo Borovik imalo je 20 domaćinstava s oko 90 stanovnika, a poslije "evakuiranja" neboračkog stanovništva njihove kuće su stavljene na raspolaganje jedinicama XXVI. divizije I savezničkim jedinicama.

4. Od osobnih Titovih stvari, prema navodima Stojana Pribičevića, koji je u srpnju 1944. godine posjetio Josipa Broza Tita u ulazi izjavitelja više američkih listova, u spilji su se nalazili dalekozor, poklon sovjetskog maršala Konjeva, kriva kavkaska sablja od turskog srebra, poklon Prezidijuma Vrhovnog sovjeta, povećalo, jedno veliko parker nalivpero, jedna crveno-plava olovka i kutije nedicevskih i NDH-askih cigareta. Vidi: Dr. Veseljko Huljić, Vis 1941-1945., Split, 1979., str. 456-457.

5. isto, 367-369.

6. Titova spilja je, vjerojatno, bila uređena za posjetioce u isto vrijeme kada i Memorijalni muzej (1964. godine).

7. "U proširenom dijelu - predvorju - i sada stoje namještene 2 stola, 8 stolica i karta većeg razmjera Kraljevine SHS. U odjelu za spavanje postoji barokni drveni krevet sa slamaricom, posteljinom i vojničkom britanskom dekom zelenkaste boje i 2 stolice. U radnom dijelu spilje, gdje se nalaze stol, stolica, željezna peć i umivaonik..." Huljić, 457.

sl.5. Josip Broz Tito u špilji, 1944. g.
Snimio: John Phillips

sl.6. Josip Broz Tito s članovima VŠ NOV i
POJ, Vis, 1944. g.
Zbirka fotografija HPM, Zagreb

sl.7. Josip Broz Tito igra šah, Vis



re. Mogu tek pročitati stihove književnika Vladimira Nazora uklesane na zidu unutrašnjeg dijela spilje⁸ ili tekst spomen ploče postavljene u kamenu druge, manje spilje.⁹

Vrijednost samog lokaliteta i njegovo kulturno-povijesno značenje je neosporno. Razlozi koji su utjecali na njegovo zanemarivanje isključivo su ideološke, odnosno političke prirode i posljedica nepostojanja objektivne povijesne valorizacije osobe po kojoj je cijeli lokalitet dobio ime.

I dok je obnova muzejske djelatnosti, doduše u promijenjenom obliku i uz reinterpretaciju sakupljenog muzejskog materijala kako-tako ponovno zaživjela 1999. godine postavljanjem izložbe u prostorijama bivšeg Memorijalnog muzeja NOV i POJ i NKOJ, *Ususret Zavičajnom muzeju otoka Visa*, za način revitalizacije i prezentacije autentičnog prostora Titovih spilja još nema nikakvog rješenja.¹⁰ Rekonstrukcija ovoga prostora, izgradnja manjeg ugostiteljskog objekta sa suvenirnicom u njegovoj blizini, za što postoji dovoljno prostora, kao i obnova planinarskog puta, ne samo da bi obogatila kulturnu ponudu otoka i omogućila zapošljavanje određen broj ljudi (pretpostavljena suvenirnica, parkiralište, čuvari i vodiči, ugostiteljski objekti...), već bi i jednom od najvećih hrvatskih političara i ratnih vođa 20. stoljeća vratilo zasluženu pozornost.

U promijenjenim društveno-političkim okolnostima u proteklom je desetljeću ukinuto i devastirano mnogo memorijalnih muzeja s tematikom iz Drugoga svjetskog rata, radničkog pokreta i socijalističke izgradnje.

Ako i uvažimo činjenicu da su mnogi memorijali osnivi gotovo isključivo po političkom diktatu, pa čak i

tada kada za to nisu postojali realni uvjeti, kao što je npr. izvorna muzejska građa o memorijalnoj pojavi, sredstva za održavanje, stručni kadar, zapanjuje podatak da od 7 specijaliziranih muzeja revolucije, 4, odnosno 6 specijalizirana memorijalna muzeja kao sastavnih dijelova spomen - parkova ili spomen - područja, te preko 130 zbirki, odjela ili izložbi radničkog i NOP-a, te socijalističke izgradnje koje su djelovale u okviru specijaliziranih ili kompleksnih muzeja, odnosno narodnih sveučilišta ili centara za kulturu, nije ostao skoro niti jedan (izuzetak je Memorijalni muzej u sastavu Spomen - područja Jasenovac) koji bi se isključivo bavio navedenom tematikom.

Za demokratsko društvo kojem je osnova politički, kulturni, pa i ideološki pluralizam, memorijali su i nadalje potrebni kao monumenta i memoria o izuzetnim političkim ličnostima i događajima i njihovom nacionalnom kulturno-povijesnom značenju za lokalnu društvenu zajednicu, pa i šire.

Primljeno: 1. listopada 2004.

8. "Naš vođa od gvožđa je...". Huljić, 457.

9. "Ovdje su od lipnja do listopada 1944. godine održavane sjednice rukovodećeg dijela Centralnog komiteta komunističke partije Jugoslavije i drugih rukovodioca Narodnooslobodilačkog rata."

10. vidi: Pavić, Vladimira i Dautbegović, Jozefina. *Od izložbe do postava Zavičajnog muzeja otoka Visa* // *Informatica Museologica* 30 (1-4) 1999., str. 23-28.

299 STEPS TO JOSIP BROZ TITO

After Josip Broz Tito came to Vis, from June 7th to the end of October 1944 he was moved to a safer shelter where he could stay and work. For this, two caves were chosen in the form of natural indentations in the massive cliffs about one kilometre from the village of Borovik. Twenty years later, with the aim providing quicker and easier access to the natural and historical monuments on the island of Vis, a hiking trail named "VIS" was opened. The trail passed through almost the entire island, and one of the notable stages along the way was Tito's Cave (Dragomanje spile and Konoba). In 1988 the interior of the cave was restored according to preserved photographs. In the late 1980s up to 20,000 people would visit the cave during the summer months alone.

Today, in 2004, although without any signs or advertisements, Tito's Cave continues to attract the attention of many, and only a few of them come there accidentally. The authorities no longer take care of the site, but, surprisingly, the surroundings are well kept, clean and without traces of vandalism. Unfortunately, the cave itself is completely empty. And while the restoration of museum activities, albeit in a different form and with a reinterpretation of the collected museum holdings, took root in 1999 with the exhibition "Towards a Museum of the Island of Vis" in the rooms of the former Memorial Museum, there are still no solutions for the revitalisation and presentation of the authentic locality of Titos caves.

The authoress concludes that a reconstruction of this locality, with the construction of a small coffee shop or restaurant with a souvenir shop nearby - for which there is ample room - as well as the reconstruction of the hiking trail would not only enrich the cultural facilities on the island and provide employment for people (souvenir shop, parking lot, guides and guards, refreshment facilities and so on), but would also mark the deserved return of attention to one of the greatest Croatian politicians and war leaders of the 20th century.

NOVE AKVIZICIJE U DOKUMENTARNOJ ZBIRCI II. HRVATSKOGA POVIJESNOG MUZEJA: „IZBORI 2003. GODINE“

LUCIJA BENYOVSKY □ Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

sl.1 HDZ-ov slogan "Pokrenimo Hrvatsku" i lik predsjednika stranke dr. Ive Sanadera na promidžbenom plakatu HDZ-a. Jumbo plakat, Dokumentarna zbirka II. (20.st), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

1 Hrvatski Sabor je najviše predstavničko tijelo građana i nositelj zakonodavne vlasti RH. Sukladno odredbama Ustava RH, Sabor može imati najmanje 100, a najviše 160 zastupnika čiji mandat traje četiri godine. Formiran je nakon izbora 3. siječnja 2000., raspušten 17. listopada 2003., predsjednik Stipe Mesić raspisao je tri dana kasnije parlamentarne izbore za 23. studenoga 2003.

2 Lucija Benyovsky, Dokumentarna zbirka II. (20. stoljeća) u Hrvatskome povijesnom muzeju. Zbornik sažetaka sa znanstvenog skupa u povodu 150. godine utemeljenja Hrvatskog narodnog muzeja, Zagreb, 1996. str. 41-42.

3 Lucija Benyovsky, Politički izborni plakati (1990.-2000.g.) u Hrvatskom povijesnom muzeju (HPM), Vijesti muzealaca i konzervatora, br. 4/2001, str. 73-81.

4 Vodič za birače. Sponzorirani prilog, studeni 2003. Izbori 2003. *Gdje i kako glasovati. Sve o popisima birača. Osnovne informacije o strankama, koalicijama i izbornim listama*, izdavač Europapress holding, Zagreb.

5 HSU (Hrvatska stranka umirovljenika) nije bila predstavljena plakatima niti se za nju čulo u radijskim reklamama, ipak je osvojila tri saborska mandata. Markentiške agencije mogu prodavati pivo, ali ne i stavove. *Vjesnik*, 5.-6. siječnja 2004.



Predsjednik HR Stipe Mesić raspisao je izbore za Zastupnički dom Sabora RH za 23. studenog 2003. godine.¹ Za vrijeme predizborne kampanje počela sam skupljati stranački promidžbeni materijal za Dokumentarnu zbirku II.² Najviše predmeta dobila sam u tajništvu političkih stranaka, na *infoštanovima* (na zagrebačkim ulicama i trgovima), a manji dio od pojedina. Prikupila sam oko 50 predmeta (plakata, naljepnica, letaka, privjesaka za ključeve, bedževa, olovaka, upaljača, kutija za šibice i sličnih predmeta).³

Za razliku od prošlih izbora (3. siječnja 2000.) u predizbornoj je utrci sudjelovao dosada najveći broj političkih stranaka (90). Na ukupno 12 izbornih jedinica za mjesto u Saboru natjecalo se 5 155 kandidata (1 149 više nego na prošlim izborima).⁴ S obzirom na tako velik broj političkih stranaka, držala sam se načela da skupim ponajprije promidžbeni materijal od parlamentarnih stranaka. Manji dio prikupljene građe odnosi se na "strančice" i neovisne liste. Rekordan broj prijavljenih

kandidata za izbore 23. studenog 2003. godine nameće pitanje je li u Hrvatskoj doista naglo eskalirao altruizam ili se politika smatra unosnim poslom koji može obavljati svatko, jer biti u politici znači imati "silne povlastice, siguran i lagodan život". Najvjerojatnije je *politika sajam taština, osobni interes i želja za vlašću*. Za vrijeme predizborne kampanje televizijski gledatelji i slušatelji hrvatskoga radija mogli su se *zabavljati* i predstavljanjem svih kandidata koji su iskoristili svoje *demokratsko pravo* kako bi se predstavili. Iz *šume* kandidata za mjesto u Saboru teško je bilo prepoznati pravu osobu koja će se *boriti za narodne interese*.

U suvremenome tehnološkom društvu vizualna komunikacija ima sve širu uporabu, te je danas neizostavan oblik komunikacije. U predizbornoj kampanji gotovo su se sve političke stranke koristile plakatima i letcima.⁵ Zadaća plakata i letaka jest prenošenje obavijesti prolažnicima na javnim mjestima. Plakat se postavlja i na prostorima namijenjenim oglašavanju, ali i na ostalim



sl.2. U predizbornoj kampanji gotovo su se sve političke stranke koristile plakatima. Vesna Pusić, predsjednica HNS-a na izborom jumbo plakatu. Dokumentarna zbirka II. (20.st), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

sl.3. Politički izborni plakat DC-a s likom Mate Granića i tekstem "Akcija čišćenja" 23.11.2004.-22.11.2007. Dokumentarna zbirka II. (20.st), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

mjestima gdje se ljudi okupljaju odnosno gdje najčešće prolaze. Plakati su bili prilagođeni ukusu vremena u kojemu su nastali i ekonomskim mogućnostima naručitelja, o čemu ovisi brojnost plakata, njihov format i tehnika izrade. Privlačnost plakatu daje slikovni element pa ih je zato većina stranaka koristila u promidžbi. S velikih *jumbo* plakata gledali su nas, kao i na prošlim izborima, dobro poznati likovi. *Jumbo* plakati postavljeni uz prometnice smanjuju koncentraciju vozača, ometaju promet, *šuma plakata* nagrđuje okoliš, a nisu ni funkcionalni jer se međusobno zaklanjaju, ma koliko pojedinačno bili kvalitetni pa stoga ne ostvaruju svoju funkciju.⁶

Većina skupljenih plakata prikazuje šarolika grafička rješenja. Neke su političke stranke svoju predizbornu kampanju povjerile dizajnerskim tvrtkama, dok su se drugi koristili uslugama svojih članova. Poruke na plakatima gotovo svih stranaka (s iznimkom HSP-a) bile su otprilike iste: ulazak u EU i NATO, suradnja s Haaškim sudom, poziv izbjeglicama da se vrate svojim kućama, sloboda medija, smanjenje nezaposlenosti, bolji standard, učinkovitija državna uprava, nekorumpirano sudstvo i sl. Upravo takve poruke (europeizacija hrvatske politike) mogle bi dovesti ne samo do izjednačavanja nego i do poništavanja stranačkih razlika ili će se one svesti na personalne razlike. Ta je politika sigurno posljedica suvremenoga globalističkog društva bez opozicije. U nas u Hrvatskoj ta bi politika mogla dovesti do politike bez stvarne oporbe, pa će biti zapravo svejedno je li na vlasti SDP ili HDZ.

Većina političkih stranaka u predizbornoj je kampanji ponudila nove vizualne poruke, uglavnom portrete predsjednika političkih stranaka, kojima je pridodan slogan (poruka). Gotovo sve političke stranke bile su uvjerenе da je najjači adut njihove stranke njihov *lider* i *ljubav prema domovini* (Hrvatskoj). Većina stranaka ušla je u predizbornu kampanju s novim sloganima i imidžem. Spomenimo neke poruke: *Pokrenimo Hrvatsku* (HDZ), *Nova snaga za bolju Hrvatsku*, (DC i HSLs), *Volim svoju zemlju* (HSS), *Hrvatska to može* (HNS), *Vaš glas za jaku Hrvatsku* (HIP i Hrvatski blok), *Za Hrvatsku znanja* (Libra).

U izbore 2003. godine SDP je krenuo sa sloganom *Da!*

Za budućnost Da! Za SDP. Stranka je tiskala i list s istim sloganom *Da*, glasnik optimizma i razvoja (br. 1, 23. studenoga 2003.), Stranka demokratskih promjena (SDP) registrirana je (26. siječnja) 1990. godine i od tada je u znaku oblikovanja novog identiteta suvremene političke stranke europske ljevice. Stranka je prošla političku i kulturnu preobrazbu, koja obuhvaća prevrednovanje političkog naslijeđa i stvaranje novih političkih sadržaja i oblika. SDP je svoju predizbornu kampanju povjerio PR-u i dizajnerskoj tvrtki *Design System*. U predizbornoj kampanji premijer Ivica Račan poziva birače riječima *Recite nam sve*, i poručuje da je *voljan biti dostupan, otvoren, neposredan*. Taj dio SDP-ove kampanje preslikan je iz predizborne kampanje britanskih laburista premijera Tonyja Blaira. SDP-ovce je toj vrsti kampanje obučio bivši pomoćnik organizacijskog tajnika britanske Laburističke partije (a danas neovisni politički konzultant) David Evans, koji je više puta dolazio u Hrvatsku i za SDP organizirao treninge u Tuheljskim toplicama. SDP je, potaknut taktikom drugih stranaka koje su u prvi plan isticale svoje lidere, u posljednjem tjednu promijenio i predizbornu strategiju. Tako je na sve plakate SDP-a dodano i ime predsjednika stranke Ivice Račana, a Račan i njegova supruga Dijana Pleština bili su glavne zvijezde i predizbornog spota na TV-u. Svoju kampanju SDP-ovci su objašnjavali ovako: *Želimo prikazati Račana kao anti-pod HDZ-ovu i Sanaderevu kultu vođe jer je jedna od naših predizbornih poruka upravo to da Hrvatska ne treba vođu, nego svoje građane*.⁷

SDP je za honorar od 200.000 eura angažirao Severinu (Vučković) na predizbornim skupovima SDP-a. Riječ je o pjevačici koja je od svojih zvjezdanih trenutaka bila doživljavana kao aura isključivo HDZ-a.⁸ Na pitanje novinara o angažiranju Severine u predizbornoj kampanji Željka Antunović, potpredsjednica SDP-a, rekla je da je *Severina u show-businessu ono što je SDP u politici*.⁹

Uz HDZ-ov slogan *Pokrenimo Hrvatsku* lik predsjednika stranke dr. Ive Sanadera gledao nas je sa svih plakata i TV spotova.¹⁰ HDZ-ova promidžba bila je potpuno okrenuta liku dr. Ive Sanadera, predsjednika HDZ-a i nositelja svih izbornih lista, kojemu se medijski pripisuju

6 Dijana Kopjar-Mucak, *Šuma plakata smeta građane*, Večernji list, 1. prosinca 2003.

7 *SDP-a u novoj fazi predizborne kampanje*, Jutarnji list, 15. studenog 2003.

8 *Prvi glas SDP-a*, Globus, 7. studenog 2003.

9 Nataša Božić, *Intervju Željka Antunović, potpredsjednica SDP-a, prva na listi u 4. izbornoj jedinici*, Jutarnji list, 18. studenog 2003.

10 U Branimirovoj ulici vidjela sam *jumbo* plakate. Netko je na HDZ-ov plakat napisao *Pokradimo Hrvatsku*, a na SDP-ov *Da za homoseksualne brakove!*



sl.4.-6. Promidžbeni materijal SDP-a koji je u izbore 2003. g. krenuo sa sloganom **Da! Za budućnost Da! Za SDP.** Jumbo plakatima i plakatima na informativnim stupovima pozivaju se birači da na predizbornoj skupi SDP-a poslušaju pjevačicu Severinu Vučković. Dokumentarna zbirka II. (20.st), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb



karizmatične osobine. Hrvatska demokratska zajednica (HDZ) osnovana je 17. lipnja 1989. godine, u prijelomnim povijesnim trenucima kada je kriza gospodarskih, društveno-političkih i međunarodnih odnosa u SFRJ, kao i opća kriza jednostranačkog socijalizma u svijetu, dosegla dramatične razmjere.

HDZ se dobro pripremio za izbornu utrku. Ugledni američki politički konzultant David Williams boravio je u Hrvatskoj i preporučio kakvu promidžbenu strategiju treba voditi lijeva, a kakvu desna. HDZ-u je preporučio Clintonovu taktiku, *Sanader kao Clinton*.¹¹ Osim vrhunskih svjetskih političkih konzultanata u kampanju su bili uključeni i domaći redatelji i producenti. Usto je bilo angažirano i 36 000 stranačkih volontera na terenu te 4 000 članova osposobljenih za kampanju na nacionalnoj razini.¹²

Dr. Ivo Sanader ovako je prokomentirao SDP-ov slogan: *Vi ste stranka koja 45 godina držala Hrvatsku pod komunističkom diktaturom, ubijala i zatvarala ljude, bila protiv NATO-a i EU. Ja se Tuđmanom ponosim, ali ne želim biti Tuđman, a još manje Račan i njegova komunistička partija kojoj je bio na čelu do 1998. Vi ste bijesni jer gubite izbore. "Da za Hrvatsku" trebali ste reći 25. lipnja 1991., kada se donosila odluka o samostalnosti Hrvatske, ali su SDP-ovci tada napustili Sabor*.¹³

HDZ je u promidžbene svrhe iskoristio javno gledanje nogometne utakmice Hrvatska - Slovenija, koje je u Šibeniku, ispred zgrade županijske i gradske uprave, organizirala županijska vlast, a sve je plaćeno iz županijskog proračuna! Nakon pobjede hrvatskih nogometaša o trošku poreznih obveznika HDZ-ovci su dijelili građanima besplatno pivo i fritule.¹⁴

Najstarija politička stranka, Hrvatska seljačka stranka (HSS) osnovana je 1904. godine. Imidž stranke godinama je pratio konzervativni i zastarjeli ruralni slogan *Vjera u Boga i seljačka sloga*. Zato je HSS nastojao promijeniti slogan kako bi stranka bila prihvatljiva i urbanim biračima. Novi je slogan postao *Volim svoju zemlju*, pri čemu je zemlja drugi izraz za domovinu. HSS je svoju stranačku kampanju povjerio domaćoj PR tvrtki Millennium promocija. HSS-ovi plakati bili su *Otac i dijete* i *Millenium promocija*. HSS-ovi plakati bili su *Otac i dijete* i *grel stablo i Djevojka je u njedra prigrila crvene mirisne jabuke*, Glasaj za HSS, jer je on već 100 godina voli



svoju zemlju. HSS je na *infoštanovima* dijelio letke i zdravu hranu (jabuke), uz slogan *Zdravo seljački*.

Hrvatska narodna stranka (HNS) svojim plakatima i ostalim promidžbenim materijalom sa simbolima EU-a biračima želi sugerirati da oni već jesu u Europi kamo ostali tek teže, te poručuju: *Želite li isto, držite se nas*. Slogan HNS-a je: *Hrvatska to može*. Glavni junaci jumbo plakata su dvoje najistaknutijih ljudi HNS, Vesna Pusić i Radimir Čačić. Vesna Pusić, predsjednica HNS-a na izbornom plakatu izgleda kao da ima 17 godina. *Sad puno ljudi neće za nju glasati samo zato jer misle da još nije punoljetna*.¹⁵ I drugi HNS-ov plakat također je izazvao mnoge komentare. S njega časne sestre poručuju cijelome svijetu *Dosta nam je apstinencije!* Kada časna sestra s plakata viče da joj je dosta apstinencije, poruka je očito dvoznačna. Apstinencija ne znači samo odustajanje od glasanja nego i trajno uzdržavanje od seksualnih odnosa, bezbračnost odnosno djevičanstvo na koje se zavjetuju kršćanski redovnici i redovnice.¹⁶ HNS nije tim plakatom stekao više glasova nego je pokazao koliko poštuje sredinu u kojoj želi djelovati!

Na predizbornim skupovima HNS-ovi kandidati predstavili su se "pjevujući", a predvodili su ih predsjednica stranke Vesna Pusić i Srećko Ferenčak čija je izvedba pjesme "Neda" Parnog valjka oduševila sve prisutne. Srećko Ferenčak sve je iznenadio plesom u stilu Elvise Presleya, a Vesna Pusić izvedbom pjesme *Moj lipi anđele*.¹⁷

Radimir Čačić, potpredsjednik HNS-a u predizborne se svrhe koristio svojim ministarskim položajem kada je

¹¹ Račanov izborni guru, Globus 17. listopada 2003. 26-28.

¹² Odlučni boj za neodlučne birače. Globus, 24. 10.2003. str. 31-37.

¹³ Račan i Sanader: Koalicija SDP-HDZ potpuno nemoguća. Jutarnji list 20. studenog 2003., str 2.-3.

¹⁴ Jutarnji list, 21. studenog 2003.

¹⁵ Torbarina, Tanja. Vic. Globus 7. studenoga 2003.

¹⁶ Kustić, Živko. Seksi svetogrđe, Jutarnji list, 2. prosinca 2003.

¹⁷ HNS-ovci na karaoke partyju. Jutarnji list, 15. studenog 2003.



otvorio posljednju dionicu autoceste Zagreb-Goričan (normalno je da je otvaranje autoceste dio predizborne kampanje).¹⁸

Autor slogana glavnoga predizbornog plakata Hrvatske stranke prava (HSP) saborski je zastupnik Miroslav Rožić. Vuk sa stranačkog plakata iz prošle kampanje ustupio je mjesto *simpatičnom dječaku koji se pripija uz veliko očevu tijelo i stišće pod njegovo zaštitničko okri-lje*. Dječak personificira mladu hrvatsku državu, a u krupnom zaštitničkom očevu tijelu HSP-ovci bi htjeli da birači prepoznaju upravo njihovu stranku. Tu kampanju HSP je vodio pod sloganom *Vjeruj u sebe*. HSP-ovci nisu tiskali plakate s likovima nositelja zastupničkih lista. Dogovor je bio: ako to netko želi, neka sam plati! Velika novost u predizornoj kampanji HSP-ove stranke je dr. Slaven Letica kao nezavisni kandidat. Isticanjem liberalnog intelektualca na mjestu nositelja liste u Zagrebu HSP je htio pokazati biračima da *nismo stran-ka polupismenih divljaka već intelektualne elite*. Dr. Slaven Letica, neovisni kandidat i nositelj liste u 1. izbornoj jedinici, želio je modernizirati stranku (HSP). Pojavio se na bijelom konju u odori bana Josipa Jelačića na Sv. Geri. Slaven Letica svoju je potrebu da karikira vlast usmjerio sam na sebe. U predizornoj trci vjerojatno je želio zaigrati na svoju upadljivu sličnost s legendarnim banom.¹⁹ Za stjecanje političkih poena lider HSP-a Anto Đapić odlučio je skinuti sa zidova stranačkih prostorija Pavelićevu sliku.

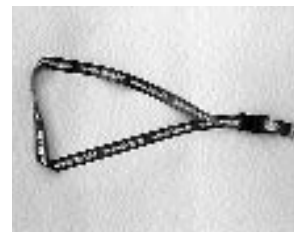
Samostalna demokratska srpska stranka (SDSS) u Zagrebu nije javno oglašavala svoje plakate niti dijelila



svoj promidžbeni materijal. Plakati su bili u njihovim stranačkim prostorijama i u srpskom kulturnom društvu Prosvjeta. SDSS je istaknuo svoje kandidate na manjin-skoj listi u 12. izbornoj jedinici za predstavnike srpske nacionalne manjine i u 11. izbornoj jedinici za tzv. dijasporu. Dr. Milorad Pupovac, predsjednik Srpskoga narodnog vijeća i potpredsjednik SDSS-a objasnio je kandidaturu riječima da je izbor triju srpskih zastupnika *u funkciji jačanja srpske zajednice, jačanja samouprave, jačanja institucija kao što je "Prosvjeta" i organizacija kao što je SDF, a koje su u funkciji povratka i rješavanja povratničkih pitanja*. Cilj SDSS-a na izborima 2003. godine bio je s političke pozornice istisnuti ruralne Srbe koje je predstavljao Milan Đukić. Naime, Milorad Pupovac predstavlja *visokoobrazovane urbane Srbe s modernim političkim pogledima*.

Šefovi najvećih hrvatskih stranaka sastavili su izborne liste s desecima novih i *neočekivanih imena*, osoba iz javnoga, kulturnoga i sportskog života, a istodobno su uskratili povjerenje nekima od najvjernijih članova.²⁰ Među više stotina lista koje su stigle na adresu Državnoga izbornog povjerenstva bilo je i onih koje su nosili estradnjaci, umirovljeni generali, zaboravljeni poli-tičari, pjevači, športaši i čudaci. Neke političke stranke opravdavale su svoje liste tvrdnjama da su birači umorni od ljudi koji su u vrhu politike još od 1971. godine pa su zato izašli s novim *kadrovima*. Osobe kao što su umirovljeni admiral Davor Domazet Lošo, kandidat koalicija HIP-a i HB za IX. izbornu jedinicu, došao je na trg u Sinju u alkarskoj kočiji, a zatim je građanima dijelio svoju knjigu uz potpis. Na *infoštanu* su dijeljeni privjesci za ključeve, kemijske olovke i upaljači.²¹

Na listama SDP-a pojavio se nekad vrlo popularni pjevač Vice Vukov, nekad deklariran kao hrvatski nacionalist. Za Sabor su se kandidirali športaši Cro Cop²², Lino Červar, Perica Bukić, bivši vaterpolist i trener Zlatko Šimenc. Profesor u miru Milan Kangrga, nekoć Šušarov politički oponent, bio je na listi SRP-a. Na listama su bili i manje poznata akademska slikarica Jasminka Petter, liječnici Peter Brinar i Stipe Brzović itd. Pjevač Siniša Vuco odlučio se za samostalnu listu, a drugi pjevač, Mate Mišo Kovač, za listu Stranke hrvatskih branitelja u 10. izbornoj jedinici. SDP je na svoje liste stavio osobe kao što je Vesna Škulić, osoba s invaliditetom (boluje od progresivne mišićne distrofije).²³



sl.7.-9. Stranački promidžbeni materijal za izbore za Zastupnički dom Sabora RH: privjesak za ključeve (HSS), kuhača (HSLs), boca šampanjca (LS). Dokumentarna zbirka II. (20.st), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

18 Jutarnji list 17. studenog 2003. str. 5

19 Grčić, Marko. *Politički kermes: Crna Guja na hrvatskim parlamen-tarnim izborima 2003. godine*, Globus, 14. studenog 2003.

20 *Stranke pogrešnih imena. Imena naših političkih stranaka često ne pokri-vaju sadržaj koji nude biračima*, Večernji list 6. prosinca 2003.

21 Jutarnji list, 16. studenog 2003.

22 Najjača ljevica u Saboru. Mirko Filipović, svjetska zvijezda *ultimate fighta* na listi SDP-a u 1. izbornoj jedinici razgovara zašto je odlučio ući u politiku. Dobrotvor. *Odlučio sam svoju saborsku plaću za prvih 12 mjeseci direktno proslijediti u Dom za nezbrinutu djecu u Nazorovoj*, Globus 21. studenog 2003., str. 35

23 Intervju Vesne Škulić, nezavisne kandidatkinje na listi SDP-a, prve osobe s invaliditetom koja je postala saborska zastupnica. *Borit ću se za dostojanstvo i ljudska prava 450.000 osoba s invaliditetom*, Jutarnji list 25. studenog 2003. str. 10.



sl.10. -12. Stranački promidžbeni materijal za izbore 2003.: bombon (HDZ), jabuka s etiketom na kojoj piše "Zaljubljen u Hrvatsku" (HIP), upaljač s tekstom "Volim svoju zemlju". Dokumentarna zbirka II. (20.st.), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb



sl.13.-15. Stranački promidžbeni materijal za izbore 2003.: privjesci. Dokumentarna zbirka II. (20.st.), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb



24 *Amerikanac na izborima za Sabor.* Globus, 17. listopada 2003.

25 Meštrović, Renata. *Mijenjajmo predizborne kampanje.* Kameleon. Pravi magazin za prave Karlovčane, br. 14, 13. prosinca 2003.

26 *Prazni računi zbog predizborne utrke političke stranke ispraznile su svoje račune u bankama. HDZ u 30 dana na kampanju potrošio 13,3 milijuna kuna.* Jutarnji list 19. studenog 2003. str. 7.

27 Jutarnji list, 17. studenog 2003.

28 Sjedinjene Države čestitaju Hrvatima na uredno provedenim izborima, Tjedni pregled, Embassy of the United States of America. Zagreb, 2. prosinca 2003. br. 38(436).

29 Vjesnik, 15. studenog 2003.

30 *Anketa.* Jutarnji list, 19. studenog 2003. str. 8.

31 *I Vesnu Pusić gađali jajetom,* Jutarnji list 17. studenog 2003. str. 7.

32 *Napad: U incidentu tijekom predizborne kampanje lakše ozlijeđen Miroslav Tadić,* Jutarnji list 20. studenog 2003. str. 6.

33 Jutarnji list, 24. studenog 2003. str. 4.

Dragutin Petrić, rođen 1923. godine predsjednik i nositelj liste HSS-1904., jedan je od najstarijih kandidata, a na izbore je krenuo s porukom *Nikad nije kasno!* U saborskim klupama željeli su sjediti i Vesna Kanižaj i Zagrebački bokci. Bivša čelnica školskog sindikata Vesna Kanižaj već godinama biračima nudi svoju listu. Javnosti je i te kako dobro poznata i dr. Đula Rušinović-Sunara, koja se dosad aktivno borila za prava pacijenata, a sada se odlučila za neovisnu listu. Pojedinaac, bio on i najposposobniji, nema gotovo nikakav izgled za ulazak u Sabor ako nema kolektivnu potporu tj. ako nije na stranačkoj listi, i to na listi neke poznate stranke. Najzorniji je primjer profesor Zdravko Tomac, nekadašnji SDP-ov utemeljitelj i stranački ideolog, koji unatoč svojoj javnoj prepoznatljivosti izvan stranke nije prihvaćen kao pojedinac. Dr. Zdravko Tomac ujedno je i primjer nestajanja poznatih intelektualaca kakvih je sve manje u našim najvećim strankama. Boris Mikšić, hrvatski bogataš iz SAD-a, kandidirao se na izborima za Sabor. *U politiku želim ući kao i u biznis, dobro pripremljen i spreman na izazove.*²⁴ Od novca koji je potrošen na spotove, plakate, letke, pjevačice i pjevače, vino (vrlo loše kvalitete), bedževe, naljepnice, blokove, olovke, upaljače, šibice i slične gluposti,²⁵ većina je uludo i bezobzirno bačena. *Mogli ste novac dati u humanitarne svrhe,* napisao je novinar Jutarnjeg lista Branimir Pofuk. Riječ je o milijunima kuna, kako za oglasni prostor, tako i za izradu spotova i plakata.²⁶

Cijene kampanja se kretale su se i do 6 milijuna kuna (jedan četvorni metar Hrvatske može se razminirati već za 3,5 kn).²⁷ Svaka veća stranka i bogatiji nezavisni kandidat imali su svoju internetsku stranicu i na njoj adresu za vezu. Svoj novac za svoju predizborno kampanju potrošili su tek rijetki kandidati (Rikard Moritz i Boris Mikšić).

Izbori 2003. naišli su na različiti odjek ne samo u zemlji nego i u inozemstvu.²⁸ U povodu parlamentarnih izbora s 27. plenarnog zasjedanja Hrvatske biskupske konferencije održane u Hvaru 29. listopada 2003. upućena je poruka vjernicima i svim ljudima dobre volje: *Ne glasujte za one koji su za pobačaj, eutanaziju i homoseksualne brakove! Kao vjernici ne birajte stranke i pojedince koji zastupaju legalizaciju pobačaja, eutanazije i neprirodnih istospolnih bračnih zajednica.*²⁹

Na predizborni upitnik od 11 pitanja koja su sastavile homoseksualne i lezbijske udruge od ukupno 79 političkih stranaka odgovorilo je njih desetak. Na primjer, HNS, HSLs, LS i SDP stavili bi na liste i homoseksualce.³⁰

Prema pisanju dnevnog tiska, u vrijeme predizborne utrke pomoćnik ministra obnove Lovro Pejčević dobio potres mozga u brutalnom napadu trojice nasilnika, a u Imotskom su Slavko Linić i Marin Jurjević, čelnici SDP-a, napadnuti jajima i pepeljarama. I čelnica HNS-a Vesna Pusić u Splitu je gađana jajima.³¹ Predsjednik sisačkog SRP-a sedam je puta uboden odvijačem.³² U Šibeniku je zapaljen predizborni plakat na kojemu je Sanader.³³



mišljenja novinar Jutarnjeg lista N. Đula predvidio je dobitnike i gubitnike. Dobitnici Izбора 2003 biti će HDZ, HNS i HSP, HSS i SDP će stagnirati, a poraz će doživjeti HSLS, DC, liberali.³⁹

Primljeno: 18. ožujka 2004.

sl.16.-17. Stranački promidžbeni materijal SDP-a za izbore 2003.: kišobran i vrećice šećera.

Dokumentarna zbirka II. (20.st), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

Bez obzira na te izgrede, koji se događaju i u drugim demokratskim državama, hrvatski su mediji pratili izbore bez govora mržnje i imali pozitivnu ulogu u stabiliziranju demokratskog procesa.³⁴

Evo kako su neki znanstvenici i novinari prokomentirali *Izbore 2003.* godine.

Anđelko Milardović, voditelj Centra za politološka istraživanja, rekao je kako je predizborna kampanja nemaštovita i dosadna, pokazala je nekreativnost, koketiranje sa seksom u Severininom spotu.³⁵ U Hrvatskoj, nažalost nije provedena kadrovska tranzicija jer vođe stranaka ne dopuštaju da se pojave novi ljudi, stranke se nerado koriste kreativcima pa i spotove naručuju uglavnom tako da cijelu ideju skuha stranački *spin doktor*, a redatelje angažiraju samo da bi im to tehnički korektno izveli.

Dr. Damir Grubiša u Novom listu od 7. studenog 2003. godine izjavio je da se izbori u Hrvatskoj pretvaraju u *pučku zabavu nakon proštenja*. Prema pisanju lista *Identitet*, na pitanje kako ocjenjuje izbore (2003. godine) i što bi značilo da pobijedi HDZ, prof. dr. Svetozar Livada, koji sebe naziva *profesionalni antifašistom*³⁶, odgovorio je: *Istinski ljevičari nemaju šanse. Hrvatska se naginje udesno. Sintagma "zna se" je praktično politička opcija. Ako se i formalno popnu na vlast, svijet će nas odbaciti, jer taj zločinački pokret ne može se tako lako i tako brzo transformirati. On počiva na mitu historijske mržnje i primjenjuje metodu odmazde. To je politički veoma opasno.*³⁷

Bilo je i ovakvih mišljenja: *Kad bi birale samo žene, lijeva bi koalicija imala više izgleda da ostane na vlasti.*³⁸ Četiri dana nakon izbora na osnovi istraživanja javnog

34 Izvješčaj HHO-a Mediji i izbori 2003.

35 *Severina je pristala pjevati za one koji su joj ponudili najbolje uvjete. Seksepil u službi izbora*, Večernji list, 15. studenog 2003., str. 36.

36 Livada, prof. dr. Svetozar. *Otvoreno pismo gospodinu Sanaderu*, Hrvatska ljevica, br. 2, 1-29. veljače 2004., str. 40.

37 Livada, prof dr. Svetozar. *Razoreni temelji života*. *Identitet*. Posebno izdanje - Izbori 2003., str. 17.

38 Perica, Silvana. *Ljevici ženska, desnici muška srca*, Večernji list, 15. studenog 2003., str. 33.

39 Đula, Nino. *Tko gubi, a tko dobiva?*, Jutarnji list, 19. studenog 2003., str. 16.

NEW ACQUISITIONS IN THE SECOND DOCUMENTARY COLLECTION OF
THE CROATIAN HISTORY MUSEUM: "ELECTIONS 2003"

During the election campaign for parliamentary elections that were set for November 23rd 2003, the authoress of the text, who is a historian and a curator at the Croatian History Museum in Zagreb, Lucija Benyovsky, began collecting promotional party materials for her Second Documentary Collection. In view of the fact that a large number of political parties took part in the election campaign, as many as 90 of them, she was guided by the principle of collecting promotional material from parliamentary parties, while only a smaller amount of the collected material belongs to minor parties and independents. She collected most of the material from the offices of political parties, at information stands, on Zagreb's streets and squares, as well as some materials from individuals. In this article she deals with the analysis of the collected materials and provides an insight into the quantity of promotional material as well as the messages that were stressed during the campaign.

Almost all parties used posters and leaflets during the election campaign. While some political parties commissioned experienced design companies, others relied on the services of their members. This is why most of the collected posters show a wide range of design solutions, an adaptation to the style of the time in which they were made and the financial standing of those who commissioned them. Messages on the posters of almost all parties were approximately the same: membership in the EU and NATO, cooperation with the Hague Tribunal, a call for refugees to return to their homes, freedom of the media, cutting unemployment, a better standard, a more efficient state administration, a justice system free from corruption and so on. It is precisely these messages (the integration of Croatian politics into the European mainstream) that could lead not only to the decrease in political differences, but also to annulling these differences and reducing them to differences in personalities. This form of politics is surely the result of the contemporary globalistic society with no opposition. Here in Croatia this would lead to having the political scene with no real opposition so that, in fact, it would make no difference who was in power, the SDP or the HDZ. Similarly, most parties have shown little creativity and have offered almost identical solutions with portraits of presidents of their respective parties with the addition of their slogan (message). Almost all political parties were convinced that their strongest asset was their *leader* and *love for their homeland* (Croatia).

The curator has collected some fifty objects - posters, stickers, flyers, key-rings, badges, pens, lighters, matchboxes and similar objects).

ULOMAK NADGROBNE PLOČE FRANJE BERISLAVIĆA GRABARSKOG

MARIJA ŠERCER □ Zagreb

U Hrvatskome povijesnom muzeju u Zagrebu nalazi se ulomak nadgrobne ploče pronađene ispred kapele sv. Martina u Borovcu. Župnik obližnjeg mjesta Gornji Rajići prebacio je ploču radi veće sigurnosti u dvorište župnog dvora. Milan Kruhek, tadašnji kustos Zbirke kamenih spomenika, prilikom obilaska terena zapazio je ploču i na njegov nagovor župni ured iz Gornjih Rajića darovao ju je Muzeju 1969. godine. Ploča je isklesana od vapnenca, veličine 80 x 67 x 14 cm, a inventirana je pod brojem 25311.¹ (sl.1.)

Od ploče je sačuvan dio desnoga donjeg dijela s natpisom među profiliranim rubovima, veći dio donje natpisne ploče i manji dio ukrasa. Nedostaje gornji, donji i lijevi rub ploče s natpisom, gornji dio rubnog teksta te najveći dio središnjeg ukrasa ploče.

Na desnom rubnom dijelu ploče čita se natpis izveden dekorativnom kapitalom. Slova su na krajevima rašljasto oblikovana, slovo O je umetnuto u C, slovo M je izvedeno ukrštenim središnjim crtama, slovo R je oblikovano s manjom glavicom i duljim krakom, a slovo S je izlomljeno u donjem dijelu:

. . . E R I S L O C O M I T I P / E R / P E T V I . . .

Na donjoj ploči nalazi se natpis:

. . . / I N / S I G N I A H O C M O N V / M /

. . . / M / P / E R / P E T V E M E M O R I E C O

. . . / T / V R O B I I T A N O N I 1 5 1 7

. . . / L V M / E / N C R E D E T I B I I L L V X I S S E S V ²

Ukrasni dio sastoji se od žlijebljene vrpce koja iz lučnoga zaobljenog dijela prelazi u petlju, elegantno se prebacuje preko uske rubne grede i završava dvama stiliziranim ljljanima. U gornjem dijelu vide se dvije latice stiliziranog ljljana.

O ploči je prva pisala Anđela Horvat. Navela je da se u Borovac ubicira župa, koja se u popisu od g. 1334. nazivlje sancti Matrini de Dicensoua; u Mon. Vaticana/I., 5, 39/³. Ona je spomenuta g. 1494., a popis župa iz g. 1501. navodi da se nalazi u "Zynche". Prema tome, tu je u srednjem vijeku bilo važnije središte, gdje je bilo sjelo arcidakonata Svetačje, kojem se do danas očuvalo ime. Nakon povlačenja Turaka u 18. stoljeću tu su stajale ruševine nekada prostrane crkve sv. Martina. Tada se držalo da je ta crkva u srednjem vijeku pripadala nekom samostanu.⁴ (sl.2.)



Zorislav Horvat u svojoj analitičkoj raspravi *O nekim osobinama gotičkih nadgrobni ploča s grbovima u kontinentalnom dijelu SR Hrvatske* također spominje nadgrobnu ploču iz Borovca kod Nove Gradiške. Spomenuta je uz ploču Nikole Farkašića iz 1519. godine, koja ima "renesansne vitice u donjem dijelu"⁵ (sl.3.). Skupina od devet nadgrobni ploča, kojoj pripada i Farkašićeva, nalazi se danas u Zemaljskome muzeju u Sarajevu. Pronađene su krajem 19. stoljeća u džamiji Fethija u Bihaću. U dobrom su stanju jer su, okrenute licem prema zemlji, pri ulazu u džamiju "služile za pod".⁶ Do pada pod tursku vlast 1592. godine bila je to crkva sv. Antuna, najljepša gotička građevina u Bihaću.⁷ Marko Vego navodi je kao dominikansku, a Zorislav Horvat, ispravno, kao franjevačku crkvu.⁸

Među tim nadgrobni pločama za nas su posebice zanimljive one ukrašene viticama. Uz već spomenutu ploču Nikole Farkašića,⁹ tu su još ploče Ivana i Gašpara Kobasića iz 1523. godine¹⁰ (sl.4.) i Petra Rebrovića (sl.5.), kojoj zbog nedostatka gornjeg dijela manjka datum. Pretpostavlja se da je pokopan između

IM 34 (3-4) 2003.
IZ MUZEJSKE TEORIJE I PRAKSE
MUSEUM THEORY AND PRACTICE



sl.1. Ulomak nadgrobne ploče Franje Berislavića Grabarskog iz Borovca, 1517., Hrvatski povijesni muzej

sl.2. Slavonija oko 1300., karta br. 20, Historijski atlas, Zagreb, 1954.

1 Valentić, Mirko; Prister, Lada. Zbirka kamenih spomenika, II., dopunjeno izdanje, Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 2002., str. 65., kat. br. 116.

2 Najljepše zahvaljujem prof. Andriji Lukinoviću, ravnatelju Kaptolskog arhiva, što je pregledao transkripciju teksta i dodao riječ *lumen* - (LYM)Ç(N) u posljednji sačuvani redak natpisne ploče.



sl.3. Nadgrobna ploča Nikole Farkašića, nekada u Bihaću, 1519., Zemaljski muzej Sarajevo

sl.4. Nadgrobna ploča Ivana i Gašpara Kobasića, nekada u Bihaću., 1523., Zemaljski muzej Sarajevo



3 Monumenta Vaticana Hungariae, Liber Confraternitatis Sancti Spiritus de Urbe 1446.-1523., Budapest, 1899. Za provjeru navedenih podataka i za dopunu navedenog izvora ponovno zahvaljujem prof. Andriji Lukinoviću.

4 Horvat, Anđela, *Između gotike i baroka*, Zagreb, 1975., str. 50., sl. 35.

5 Horvat, Zorislav, *O nekim osobinama gotičkih nadgrobnih ploča s grbovima u kontinentalnom dijelu SR Hrvatske*, Bulletin JAZU, Zagreb, 1980./1981./59/, str. 48.

6 Vego, Marko, *Srednjovjekovni bihački latinski spomenici XVI vijeka*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, NS 1954., sv. IX., Arheologija, Veselin Masleša, Sarajevo, 1954., str. 258.

7 Vego, Marko, n. dj., str. 258.

8 Horvat, Zorislav, *O sakralnom graditeljstvu u Slunju i okolici u srednjem vijeku*, Mostovi, časopis Slunjskog dekanata, Zagreb, 1995., str. 237.

9 Vego, Marko, n. dj., str. 266., tabla III./7.

10 Vego, Marko, n. dj., str. 262.-263., tabla II./4.

11 Vego, Marko, n. dj., str. 260.-261., tabla I./2.

12 Horvat, Zorislav, *Heraldički štitovali gotičke arhitekture kontinentalne Hrvatske*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, knj. LVIII., Zagreb, 1996., str. 83., sl. 88.; str. 84., sl. 88. a; str. 87. Isti. *Arhitektura franjevačkih samostana u dotursko doba na prostoru kontinentalne Hrvatske i Slavonije (arheološki stadij)*, str. 173.-190., *Mir i dobro, umjetničko naslijeđe hrvatske franje-*

1531. i 1551. godine.¹¹ Sve tri ploče izradene su prema istoj dekorativnoj koncepciji. U gornjem dijelu ploče rub grba nastavlja se u vrpcu koja oblikuje medaljon s palmetom, a potom prelazi u preplet s listolikim završecima (na Farkašićevoj) ili u preplet s cvjetnim uzorcima u obliku ljiljana (ploča iz Borovca, ploča Ivana i Gašpara Kobasića i Petra Rebrovića). Na taj način grb postaje dio nove likovne cjeline jednostavnijega i skromnijeg sadržaja, ali u skladnoj izvedbi. Tim pločama treba pridodati nadgrobnu ploču Nikole III. Zrinskoga iz 1534. godine, koja je ukrašena na sličan način (sl.6). Nekada se nalazila pod Zrinom, u crkvi sv. Margarete, a danas je smještena u franjevački samostan u Kostajnici.¹²

Izradu tih ploča Zorislav Horvat pripisuje radionici u Bihaću koja je djelovala od 1519. do 1553., dakle u vremenskom rasponu od najmanje 34 godine. (. . .) Riječ je vjerojatno o likovnom izrazu periferijske sredine, gdje ratni uvjeti . . . uvjetuju svoje običaje i svoje ljestvice vrijednosti

(. . .). Ova nedovoljna stilaska informiranost rezultirala je ipak originalnim djelima.¹³ Na drugome mjestu isti autor navodi: *Klesar koji je klesao ove ploče poznavao je donekle renesansnu umjetnost, i onu iz Dalmacije i onu sa sjevera, iz Panonije, no razvio je svoj osobni stil, koji je izraz domaće sredine i njegova iskustva*¹⁴

U vrijeme nastanka borovačke nadgrobne ploče (možda 1517.-1518. godine) u mađarskoj su djelovale dvije klesarske radionice - jedna u Budimu, a druga u Ostrogonu. One su vrhunac svoje djelatnosti dosegule u vrijeme kralja Matije Korvina. Nisu prestale raditi niti u vrijeme kraljeva iz dinastije Jagelovića (1490.-1526.).¹⁵ Na početku tog razdoblja još je uvijek evidentna prisutnost talijanskih klesarskih majstora koji svoje radove, pogotovo nadgrobne ploče, ukrašuju dekorativnim motivima talijanske renesanse. Nakon 1516. godine nastale su promjene. Nadgrobne ploče postale su jednostavnije. Grbovni znak smješten je u okvir, lorov vijenac ili medaljon na gornjem dijelu ploče, dok je natpisna ploča dobila mjesto u donjem dijelu. Rub ploče, nekad ukrašan palmetama, viticama, katkad ugao-nim rozetama, ostao je gladak, jednostavan, bez ukrasa.

Klesari bihačke klesarske radionice poznavali su taj tip nadgrobne ploče jer su prema njoj načinili shemu vlastitog načina ukrašavanja. Rub ploče koristio se za natpis, a ploči iz Borovca dodana je čak i natpisna ploča.¹⁶ Na uglove ploča Farkašića, Rebrovića i Kobasića smještena je, pomalo nespretno, rozeta koja ometa čitanje teksta. Jesu li se rozete nalazile i na borovačkoj ploči, zbog nedostataka dijelova nije moguće ustanoviti. Gornji dio ploče koristio se za smještaj grbovnog znaka, a rub štita nastavljao se u dekorativne vitice s biljnim motivima u završecima. Vitičasti je uzorak vjerojatno preuzet iz neke tiskane knjige. One su u to vrijeme u svojim ornamentalnim okvirima i inicijalima donosile obilje dekorativnih elemenata. Primjerice, u *Cronica Hungarorum* Johanna de Thwrocza, tiskanoj u Augsburgu 1488. godine, na fol. 147. prikazan je kralj Matija Korvin, uz tekst koji započinje inicijalom slova C. Unutar slova smještena je vitica s trolatičnim završecima. Slovo C oblikovano je s klinastim rubovima, slično borovačkom ulomku nadgrobne ploče.¹⁷ (sl.7.)

Nadgrobne ploče bihačke klesarske radionice nađene su u franjevačkim crkvama kao što su one u Dvorišću,¹⁸ Cetinu, Bihaću, Slunju i Zrinu. Možda je u ovom primjeru riječ o redovničkoj klesarskoj radionici osnovanoj u Bihaću. Sačuvane ploče dokazuju da su klesari bili relativno pismeni i da su usvojili određenu kvalitetu obrade kamena. Radionica je mogla s nekoliko klesarskih majstora i pomoćnika udovoljiti potrebama plemićkih obitelji čiji su članovi, obavljajući vojničku službu bili u stalnoj životnoj opasnosti. Stoga su često još za života dali izraditi ploču "za sebe i svoje potomstvo" (ploče Ivana i Gašpara Kobasića, Petra Rebrovića, Luke Cvitkovića i dr.).



Ulomak ploče iz Borovca uklapa se u tu skupinu nadgrobničkih spomenika. U donji medaljon, čiji je ostatak sačuvan, vjerojatno je bila smještena palmeta, a vitica gornjeg lilijskog nastavljala se u okvir grbovnog štita u koji su bili smješteni obiteljski heraldički simboli. Promatrajući slova rubnog natpisa ploče Ivana i Gašpara Kobasića, primjećujemo sličnost sa slovima borovačke ploče: vrlo zaobljeno slovo O, slovo M s ukriženim i unutarnjim krakima, R s malenom glavicom i dugim kosim krakom, slovo A poklopljeno crticom i slovo S (u prezimenu CHOBASICH) "izlomljeno u drugom dijelu".¹⁹ Usporedbom ploča zapažaju se još neke istovjetnosti. Izbrzdane vitice, jednaka obrada cvjetova lilijskog i već spomenuta sličnost slova u natpisu upućuju na istoga klesarskog majstora.

Čitajući na ploči iz Borovca prezime velikaša kao .ERISLO, nužno nam se nameće prezime BERISLO (latinski oblik *Berislo*, mađarski *Berisló*, hrvatski *Berislavić*). U hrvatskoj povijesti najznamenitiji Berislavić bio je Petar (1475.-1520.), hrvatski ban od 1513. do 1520. godine, vesprinski biskup od 1509. godine i neumorni branitelj južnih granica Hrvatske od turske najezde. Drugi Berislavić bio je Franjo (?-1517.), s pridjevkom Grabarski, posjednik velikih naslijeđenih imanja u Požeškoj i Vukovarskoj županiji. Bio je unuk vranskog priora Benedikta Grabarskog. Imenovan je jajačkim banom, ali mu je taj položaj oduzet 1496. i ponovno vraćen 1499. godine. Banske časti odrekao se 1503.

godine. Sudjelovao je 1513. godine u bici kod Dubice, gdje je pobijedena turska vojska. Druga mu je žena bila Barbara Frankopan (umrla 1504.), udovica despota Vuka Brankovića (umro 1485.), koja mu je donijela u miraz utvrdu Bijela stijena (danas istoimeno selo na cesti između Lipika i Okučana) s pripadajućim dobrima. Zadužbina Franje Berislavića Grabarskog bio je neka-danšnji samostan Male braće u Dvorišću. S prvom ženom Franjo je imao sinove Ivana i Stjepana koji su umrli prije njega.²⁰ Umro je u drugoj polovici 1517. godine. To potvrđuje pismo Petra Berislavića od 14. lipnja 1517. godine, koje se čuva u arhivu Zagrebačkog kaptola. Ono svjedoči o sastanku s Franjom Berislavićem i Nikolom Zrinskim u gradu Zrinu. Njih trojica dogovarali su se o postavljanju straža na granici radi zaštite od turskih upada, kao i o prikupljanju sredstava za njihovo uzdržavanje.²¹

Franjo Berislavić Grabarski vjerojatno je ugovorom ili darovnicom zadužio franjevece da ga pokopaju u svojoj crkvi i da mu postave nadgrobnu ploču. Ploča je kasnije razbijena, ali je nasreću, do nas dospio njezin ulomak. U njezinu zaglavlju vjerojatno se nalazio grb Berislavića Grabarskih (sl. 8.). Sastojao se od štita okomito podijeljenog na dva polja. U lijevom polju (heraldički desnome) nalazile su se tri ulijevo ukošene grede. U desnom polju (heraldički lijevome) nalazile su se dvije ukrižene strijelice šiljcima okrenute prema dolje.²²

U zaključku valja još jedanput naglasiti da je sačuvani ulomak dio nadgrobne ploče Franje Berislavića Grabarskog koji je pokopan 1517. godine u samostanskoj crkvi Male braće u Dvorišću. Ploču je izradio klesar bihačke radionice koji je ujedno autor nadgrobne ploče Ivana i Gašpara Kobasića iz 1523. godine, a vjerojatno i ploče Petra Rebrovića. Taj se majstor razlikovao od ostalih klesara po primjeni dekorativne kapitale u natpisima, kao i po likovnoj koncepciji nadgrobničkih ploča. Grbu kao temeljnoj oznaci staleškog položaja pokojnika prepletenim je vrpčastim uzorkom i biljnim motivima dao novi likovni izraz. Istina, taj je izraz sadržajem i izvedbom nešto skromniji, ali je cjelovit, pregledan i dopadljiv.

Potrebno je još odgovoriti na pitanje jesu li spomenute ploče renesansne ili nisu? Nastale su u 16. stoljeću tijekom približno četiri desetljeća. Tragom teksta Ljube Karamana,²³ nadgrobne ploče bihačke klesarske radionice mogu se smatrati proizvodima periferijske sredine koja "prima pobude iz više strana, usvaja ih i prerađuje, razvijajući samostalnu umjetničku djelatnost na vlastitu tlu". One nemaju značajke renesansnog stila, već na osnovi svojega skromnog izraza pripadaju prijelaznome ili mješovitom stilu. To dokazuje i najmlađa ploča u skupini od devet bihačkih nadgrobničkih spomenika. Pripadala je nekom Jurju, nastala je 1560. godine, a grbovni prikaz izrađen je u stilu gotičke tradicije. Zbog ratnih zbivanja sudbonosnih za povijest ovog kraja djelatnost klesarske radionice je prestala, a njezin je razvoj prekinut. Sačuvane nadgrobne ploče, među koje se ubraja i ulomak ploče iz Borovca, svjedoče o osebujnoj i



sl.5. Nadgrobna ploča Petra Rebrovića, nekada u Bihaću, 1531. - 1551., Zemaljski muzej Sarajevo

sl.6. Nadgrobna ploča Nikole III. Zrinskog, nekad u crkvi sv. Marije Magdalene pod Zrinom, 1543., Franjevački samostan u Kostajnici

vačke provincije sv. Ćirila i Metoda, katalog izložbe, Zagreb, 2000., slika ploče na str. 186.; str. 355., kat. br. 363

13 Horvat, Zorislav, n. dj., 1996., str.91.

14 Horvat, Zorislav, *O sakralnom graditeljstvu u Slunju i okolici u srednjem vijeku*, Mostovi, časopis Slunjskog dekanata, Zagreb, 1995., str. 238.

15 Mikó, Árpád, *Jagelló-kori reneszánsz sarkveinkr. I / O našim renesansnim nadgrobničkima iz vremena Jagelovića*, Ars Hungarica, 1986./1, str. 97.-113.

16 Zorislav Horvat navodi da "pojavu natpisne ploče treba smatrati renesansnom osobinom", Horvat, Zorislav, n. dj., 1996., str. 91.

17 Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458-1541, Schallaburg, 1982.; Wien, 1982., str. 207.-208., kat. br. 89 b

18 Za bližu oznaku lokaliteta Dvorišće, odnosno samostana Male braće, može poslužiti i navod Zorislava Horvata da se u blizini Bile stine spominju "dvije crkvice, tj. ruševine . . . jedne istočno a druge zapadno od Budimilčić Sela: po svojoj prilici kod jedne od njih

sl.7. Inicijal C iz Ugarske kronike Ivana
Thüröczyja, Augsburg, 1488., fol.147



sl.8. Grb Berislavića Grabarskih, prema I.
Bojničiću

bio je franjevački samostan".
Horvat, Zorislav, n. dj., 2000., str.
176.

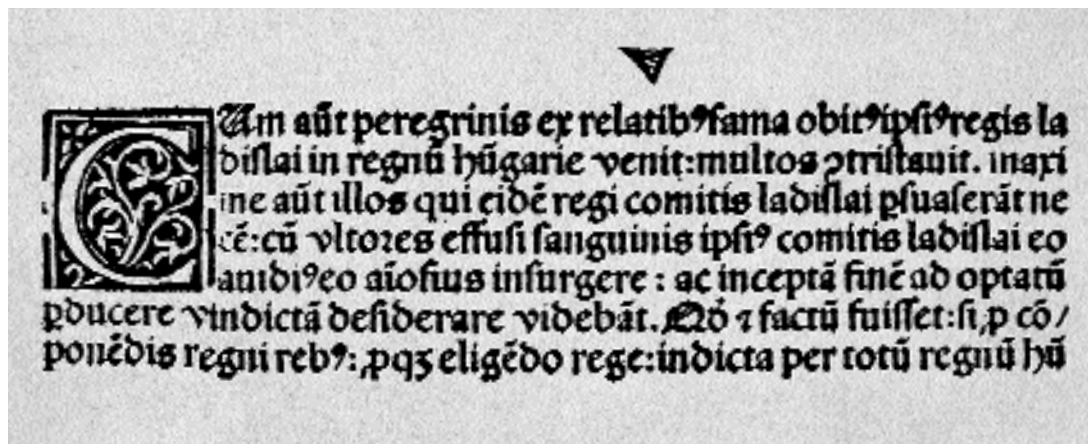
19 Vego, Marko, n. dj., str. 262.

20 *Enciklopedija Jugoslavije I*,
Leksikografski zavod "Miroslav
Krleža", Zagreb, 1980., str. 603. i
694.

21 Mirnik, Ivan, *Srebra Nikole
Zrinskog, Gvozđanski rudnici i kovni-
ca novca*, Društvo povjesničara
umjetnosti Hrvatske, knj. LVI.,
Zagreb, 1992., str. 17.

22 Bojničić, Ivan, *Der Adel von
Kroatien und Slavonien, J. Siebmacher's
grosses und allgemeines Wappenbuch*,
IV, 13, Nürnberg, 1899., str. 16.,
tabla 11.

23 Karaman, Ljubo, *Problemi perifer-
ijske umjetnosti*, II. izd., Društvo
historičara umjetnosti NR
Hrvatske, Zagreb, 2001., str. 13.



zanimljivoj djelatnosti klesarske radionice u Bihaću.

Na kraju ovog prikaza zahvaljujem Ladi Prister i
Zorislavu Horvatu što su me upozorili na noviju stručnu
literaturu, a Zori Gajski jer mi je omogućila pristup
muzejskoj knjižnici Hrvatskoga povijesnog muzeja.

Primljeno: 2. travnja 2004

FRAGMENT FROM THE TOMBSTONE OF FRANJO BERISLAVIĆ GRABARSKI

On the basis of the inscription, the date of death and the
location where it was discovered, the fragment of the
tombstone from Borovac has been identified as a part of
the tombstone of the Slavonian magnate Franjo Berislavić
Grabarski (? - 1717).

According to the way it was decorated, the fragment has
been attributed (Z. Horvat) to the work of a stonemason's
workshop in Bihać. The authoress concludes that this could
have been the workshop of the Franciscan order that sup-
plied dressed stone for Franciscan churches. From the
inscription made with a decorative capital and the visual
concept of decorating tombstones, the authoress recog-
nised the work of the stonemason that carved two other
tombstones apart from the one found in Borovac. As was
pointed out by Professor Ljubo Karaman, the tombstones
from the stonemason's workshop in Bihać have no traces
of Renaissance style, but rather hold the features of a tran-
sitional or mixed style of a given peripheral milieu.

ARHIVIRANJE AVANGARDE: DOKUMENTIRANJE I ČUVANJE RAZNORODNE MEDIJSKE UMJETNOSTI

Godišnja skupština ICOM/CIMAM-a, San Francisco

IM 34 (3-4) 2003.
ICOM

DAINA GLAVOČIĆ □ Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka

Domaćin i glavni organizator godišnje skupštine ICOM-ova Međunarodnog savjeta za muzeje moderne umjetnosti CIMAM, održane od 12. do 16. studenoga 2003., bili su Umjetnički muzej Berkeley (Berkeley Art Museum) i Pacifički filmski arhiv (Pacific Film Archive) iz Berkeleya pod vodstvom Kevina Konseya. Te institucije djeluju u sklopu Kalifornijskog sveučilišta (The University of California, Berkeley) smještenoga u Berkeleyu, nasuprot San Franciscu na istočnoj obali Zaljeva, te smo imali priliku višekratno uživati u vožnji poznatim, više od osam km dugim Zaljevskim mostom (Bay Bridge, 1936.), samo nekoliko mjeseci starijim, ali dvostruko duljim od svjetski poznatoga Golden Gatea (1937.).

Organizacija i program ovogodišnje skupštine bili su vrlo dobro osmišljeni, s potpuno ispunjenim dnevnim rasporedom, te sudionici koji su prvi put posjetili San Francisco, nažalost, gotovo nisu imali nimalo slobodnog vremena za obilazak brojnih muzeja i znamenitosti toga zanimljivog i lijepoga grada.

Prvog je dana ujutro održan jednodnevni simpozij u UC Berkeley, Umjetničkome muzeju Berkeleya i u amfiteatru Pacifičkoga filmskog arhiva s nizom zanimljivih predavača i projekcija pod zajedničkim naslovom *Arhiviranje avangarde / Dokumentiranje i čuvanje digitalne / raznorodne medijske umjetnosti* (*Documenting and Preserving Digital / Variable Media Art*). Fokusiran je problem koji već neko vrijeme muči mnoge kustose, umjetnike i djelatnike muzeja suvremene umjetnosti, kako u Americi, tako i u Europi, a sve više i u Hrvatskoj. Djela digitalne i internetske umjetnosti, performansi, instalacije, konceptualna i druge vrste stvaralaštva umjetnosti kombiniranih medija i izraza, prema ocjeni mnogih stručnjaka, vrlo su zahtjevne i značajne umjetničke kreacije našeg vremena. Ta su djela konstitutivni dio povijesti alternativne umjetničke prakse, ali zbog svoje prolazne (efemerne), tehničke ili druge promjenjive prirode ona su istodobno velike prepreke pristupu, razumijevanju, interpretaciji te točnom i preciznom dokumentiranju i pohrani, što je pak posebice važno muzejima. Bez strategije čuvanja (i arhiviranja) mnoga od tih vitalnih djela - i vjerojatno mnogi novi žanrovi (kao npr. rana internetska umjetnost), bit će (a neka već i jesu) za buduće generacije -

izgubljeni. Dugoročne strategije moraju detaljno ispitati prirodu te "prolazne / trenutačne" umjetnosti i utvrditi bitne aspekte očuvanja tih djela.

U proučavanju tog problema postavljena su mnoga pitanja: Hoće li se u budućnosti ta djela doživjeti i sačuvati kao fizički tragovi i dokumentacija? Hoće li biti vjerne reprodukcije medijskog artefakta? Hoće li neki dinamični kulturni događaji u budućnosti biti ponovno izvođeni (u kakvom obliku - ponovljenom, izmijenjenom)?

Sudionici simpozija, redom stručnjaci na tom polju, nisu mogli dati baš cjelovite, konkretne ni precizne odgovore.

Richard Rinehart, direktor Digital Media u Berkeley Art Museumu / Pacific Film Archive, predavač na Odjelu za umjetničku praksu (Department of Art Practise Digital Media program), i sam umjetnik, u svom je izlaganju ustvrdio da kompjutorska umjetnost nije nikada dovršen umjetnički rad jer i nakon izvedbe ostaje otvoren, može se mijenjati i dopunjavati: kompjutor je samo alat, sredstvo izvedbe ideje, a ne umjetnost (jer *Je li umjetnost u kompjutoru?* isto je pitanje kao i *Je li muzika u radioaparatu?*). Zapis, dokumentacija kompjutorskoga umjetničkog rada nije svakome čitljiva, kao što ni note ne zna svatko čitati. Opis djela - dokumentacija, fizički objekti, digitalne faze, instrukcije za postavljanje i izlaganje rada - sve su to dijelovi opće dokumentacije i trebaju biti precizno obrađeni i trajno sačuvani u muzeju.

Što čuvati, hardver (radi budućeg izvođenja) ili softver (fajlove, slike, tekst)?

Treba čuvati izvornu verziju (*mother version* - master, ali pouzdano znati da je to sigurno jedini primjerak) jer sama dokumentacija nije dovoljna.

Na kraju je R. Rinehart zaključio da zasada nema monolitnoga digitalnog djela koje nije podložno promjenama jer se sastoji od mnogih komponenti i dijelova; kako još nemamo određenu metodologiju dokumentiranja, treba odrediti novu strategiju za nov način prikupljanja podataka, praćenje i usvajanje nove tehnologije i novih znanja.

Jon Ippolito, asistent / kustos medijske zbirke u Guggenheim muzeju, New York, i profesor Novih medija na Sveučilištu u Maineu te digitalni umjetnik pošao je

od osnovne teze da je nužna tijesna i kontinuirana suradnja onoga tko djelo stvara i onoga tko će ga čuvati. To je vrlo važno ako umjetnik u budućnosti bude morao ili htio *re-kreirati* svoje djelo, a tada će mu trebati mnoge detaljne informacije koje mora pohraniti tijekom pripreme i stvaranja djela. Ippolito je dao prikaz kompjutorske kartotečne kartice s rubrikama za upis i izbornici-ma za odabir brojnih informacija s mnoštvom pitanja i potpitanja, preciznosti, detaljnih podataka za svaku fazu stvaranja, prikazivanja, dokumentiranja i arhiviranja rada. Dao je i nekoliko primjera za rad Kena Jacobsa *The Sea*, 1994., instalaciju nekoliko velikih ekrana s filmskom projekcijom. Treba dobro registrirati sve pojedinosti instaliranja, postava i prikazivanja djela (osvjetljenje, pozicija i nagib ekrana, udaljenosti za gledanje, rezolucija i dimenzije monitora; utvrditi je li rad interaktivan, u kojem je računalnom jeziku zapisan, proces dekodiranja...).

Kako i u kojim uvjetima sačuvati filmsku traku, treba li je prenijeti na video ili na DVD?

Kustos treba pitanjima stimulirati umjetnika da kaže što više podataka o djelu, o masteru (tko ga posjeduje) i broju izložbenih kopija, autorskim pravima i broju naknadnih kopija, o tome treba li izraditi i čuvati audiozapis i slikovni zapis i isprint, kakve se promjene na djelu mogu očekivati, što tada poduzeti i o čijem trošku.

Alain Depocas, direktor Centra za istraživanje i dokumentaciju Daniel Langlois Fundacije (The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Documentation and Technology / Centre for research and Documentation) iz Kanade govorio je o institutu koji postoji od 1999. u Quebecu, a koji arhivira i skuplja podatke o svim vrstama on-line zapisa i video-umjetnicima, događanjima i projektima koji povezuju znanost i umjetnost na polju tehnologije. U Montrealu već deset godina postoji Performance Festival, koji je zabilježen u njihovoj dokumentaciji. Rade u partnerstvu s Guggenheim muzejem u New Yorku, o čemu se mogu naći informacije na Internetu pod imenom obiju institucija.

Misija te fondacije je:

- promovirati suvremenu umjetničku praksu koja se koristi digitalnom tehnologijom za izražavanje estetskih i kritičkih formi izraza
- unaprijediti interdisciplinarna istraživanja uopće, održati razvoj projekata pozivima na suradnju ljudima s različitim područja rada, npr. umjetnicima, znanstvenicima, ljudima tehnologije i strojarstva
- učiniti rezultate rada i istraživanja dostupnima.

Martha Wilson, osnivačka direktorica Franklin Furnace Archivea (=Talonica), Inc., New York (poznat pod kraticom FFA) i Michael Katchen, arhivist FFA-e, NY, predstavili su rad svoje organizacije. FFA je osnovana 1976. za umjetnike koje nije podupirala nijedna specijalizirana umjetnička organizacija, a skoncentrirana je na (neklasične) umjetnike koji rade u vremenu (*temporary art*) ili koji rade *site-specific* djela, tj. samo na određenim

mjestima i u kratkoročnim terminima, te na ostale alternativne umjetnike.

U posljednjih 20 godina promovirali su suvremene trendove u umjetnosti kojima se dopušta potpuna sloboda izraza, ali ne putem uobičajenih izložbi i kataloga. Radili su i povijesno značajne izložbe, npr. o kubističkim knjigama i grafici, o Fluxusu, ruskom Samizdatu... Godine 1990. podrum u kojemu je djelovala organizacija FFA prisilno su zatvorili newyorški vatrogasci, pa odonda FFA prikazuje performance na otvorenim prostorima New Yorka, i to po cijelom gradu, ostvarujući partnerstvo s drugim institucijama. Od 1993. FFA i MOMA udružili su se u skupljanju umjetničkih knjiga izdanih od 1960. pa je to najveća zbirka takve građe u svijetu.

Thomas Mulready, direktor Performance Art Festivala, Cleveland, i digitalni umjetnik, u vrlo je impresivnom nastupu, emotivnom performansu (gumenim čekićem razbijao je videoprcu s prikazom najvrjednijih performansa svoje kuće) i vrlo elokventnom govoru opisao postojanje i rad svoje institucije te protestirao protiv opće nebrige za tu vrstu umjetnosti, koja izaziva nelagodu financijera, posebno stoga što je ta vrsta izraza obično protestne i kritičke naravi, te je mnogi ne žele financirati. Kako se ni muzeji time baš ne bave, uskoro neće biti ni zapisa (jer se videotrake stajanjem i uporabom, kao i neodgovarajućim čuvanjem, kvare i stare), a nema sustavno ustrojenih arhiva, kao ni dovoljno umjetnika koje netko stimulira. Mulready smatra da videoumjetnost nema sjajnu budućnost, te ju je najbolje uništiti, što je on simbolično i učinio svojim performanceom.

U Arhivi festivala u Clevelandu, koji je osnovan 1988., osim plakata i kataloga festivala, tijekom dvanaest godina prezentirano je oko 100 performeru u godini, a svakoga su dokumentirali videom i fotografijom. Imaju arhivirano oko 1 000 umjetnika iz 24 zemlje, ukupno oko 2 000 sati videa, 6 000 fotografija te 150 kutija dokumentacije (pisma, biografije, press-clipping). Suraduju s BAM/PAF-om, FFA-om, Rhizome, D.Langlois Foundation i Guggenheim muzejem, NY.

Jeff Rothenberg, profesor UC-a Berkeley postavio je u svome izlaganju početno pitanje: *Što, kako i koliko digitalnih podataka želimo sačuvati?* I dao jednostavan odgovor: *Što više možemo!* Jer je to opća težnja. No kako se digitalni zapis može izgubiti zbog kemijskih ili fizičkih procesa i zbog fizičke i logičke nekompatibilnosti, trebalo bi sačuvati originalne digitalne proizvode, ali i originalni hardver u radnom stanju za njihovo pokretanje, s obzirom na brzinu promjena u toj tehnologiji. Originalni se zapis može kopirati, iako svakim kopiranjem gubi na kvaliteti, pa se to radi emulacijom. Izumljeni su emulatori - programi koji podatke s jednoga zastarjelog programa prenose na novi, što treba činiti svakih pet do deset godina i što zasada nije baš jeftino.

Joanna Goldfarb, suradnica u Bay Area Video Coalition (BAVC) iz San Francisca predstavila je svoju organizaci-

ju koju je 1976. osnovala grupa vizionara radi podupiranja slobode izražavanja neovisnih medija i neprofitnih organizacija. Tijekom 27 godina izrađeno je 10 000 projekata na kojima su radile tisuće studenata koji su kasnije BAVC učinili nacionalnim liderom u medijskoj umjetnosti. Model rada, testiran u tih 27 godina, teži ujednačavanju kreativne tehnologije, umjetnosti i edukacije. U tom se centru svakodnevno prezentiraju značajni kulturni projekti, tu se može učiti, stvarati djela za razne digitalne medije i mreže s različitim medijskim stvarateljima: od prvog videa do velikog ekrana na Sundance festivalu ili od desktop aplikacije do profesionalnog web dizajna.

Misija BAVC je da omogućiti najnapredniji nacionalni nekomercijalni pristup medijima, te da bude centar za obuku. Ciljevi su mu da tehnologiju učini dostupnom stvarateljima, da podupire kvalitetu neovisnih medija te da podupire suvremene i buduće medijske stvaraoce. Kao jedini državni neprofitni centar, BAVC se posebno bavi čišćenjem, zaštitom, restauracijom i konzervacijom videotraka te, shvaćajući važnost zbirke i arhiviranja, bavi se prijenosom arhivskog materijala na sadašnji videoformat za sveučilišta, muzeje, neprofitne institucije i umjetnike.

Neeru Paharia, pomoćnica direktora Creative Commonsa, Berkeley, govorila je o načinu zaštite svih ili samo djelomičnih autorskih prava preko Interneta, i to besplatno, prijavljivanjem na www.Creativecommons.org. Putem formulara koji treba ispuniti preda se prijava i dobije besplatna licencija koja vrijedi u svim zemljama.

Greg Niemeyer, profesor na Odjelu umjetničke prakse UC-a, Berkeley, i digitalni umjetnik, govorio je o kreativnom procesu, o autorskim pravima i mogućnostima koje jamči američki zakon, ali i zakoni drugih zemalja. Odgovarao je na pojedina pitanja iz prakse kustosa i organizatora iz europskih zemalja.

Navečer prvog dana rada prikazan je prigodni performance poznate lokalne grupe entuzijasta - *Survival Research Labs* - koji djeluju kao organizacija kreativnih tehničara posvećenih preusmjeravanju tehnike, alata i načela industrije, znanosti i vojske izvan njihova tipičnog djelovanja i praktičnosti, pretvarajući ih u produkt ratovanja - performans holivudskog stila. Svaki njihov performans sastoji se od jedinstvenog seta ritualiziranih interakcija između strojeva, robota i sredstava za specijalne efekte upotrijebljenih za razradu neke teme socio-političke satire. Ljudi su prisutni samo kao publika ili operanti (za daljinskim upravljačima). Sve se snimalo s nekoliko kamera na poprištu radnje radi dokumentacije, a zbog zaglušujuće buke eksplozivnih sredstava i brujanja strojeva svaki je sudionik i gledatelj dobio poseban štitnik za uši. No publika je unatoč sigurnoj poziciji na balkonima i na povišenim dijelovima muzejskog dvorišta ipak bila izložena opasnostima od vatrene buktinje, vodenih mlazova i rušenja konstrukcije scenografije za performance.

Drugog se dana skupština CIMAM-a održavala u jednoj od najstarijih četvrti u središtu San Francisca, u tzv. Mission quarter, gdje je počelo stvaranje grada u doba doseljavanja tragača za zlatom i dolaska raznih misionara koji su upravo na tome mjestu locirali svoje misije. Tijekom nekoliko proteklih godina najstarija zdanja industrijske arhitekture, tvorničke i skladišne građevine nastoje se preurediti za nove kulturne i komercijalne namjene kako bi se sačuvala povijest, te paralelno egzistiraju uz značajne novogradnje. Jedna od tih novogradnji elitnog izgleda i sadržaja jest i impresivno zdanje Muzeja moderne umjetnosti Marija Botte tzv. SF MOMA, gdje je održana jutarnja sesija CIMAM-a, u prostorima Phyllis Wattis Theatrea, auditorija prozvanoga po velikoj donatorici Muzeja.

Tema dana bila je *Stvaranje i artikuliranje muzeja u digitalnoj eri*. Prikazi su se bazirali na izlaganjima muzealaca triju ne samo velikih, nego i vrlo popularnih muzeja suvremene prakse, s brojnim posjetima uživo i na webu:

- sfMOMA, San Francisco (izlagač Peter Samis, kustos edukacije)
- Tate Modern, London (govornica Sarah Tinsley, voditeljica digitalnog programa)
- Los Angeles County Museum of Art (prezentirala Stephanie Barron, viša kustosica moderne i suvremene umjetnosti).

Kako se svaki od tih muzeja koristi cijelom skalom sredstava da bi javno prikazao svoje glavne ideje, specifičnu povijest umjetnosti i estetske pretpostavke koje prethode njihovoj skupljačkoj aktivnosti i izložbama, i rezultati digitalnih nastojanja u tim su muzejima ostvarili različite dosege i rezultate. Usredotočivši se na posjetiteljevo obrazovanje u najširem smislu, govorilo se o ulozi digitalnih medija u umjetničkim muzejima u odnosu prema novim načinima prikazivanja/tumačenja stalnog postava; o polivalentnoj prirodi digitalnog izdavaštva; o izazovima i mogućnostima koje digitalna tehnologija pruža muzejima.

Bitno je napomenuti da su svi ti muzeji nedavno obavili ili planiraju poduzeti veća arhitektonska preuređenja koja zahtijevaju preispitivanje interakcije između tradicionalnoga i digitalnog edukativnog sustava te postava svojih zbirki. Govornici su opisivali radne planove u suodnosu s većim građevnim projektima, nastojanja muzejske edukacije i iskustva posjetitelja kojima je cilj što bolja međusobna komunikacija i interakcija. Podnevna pauza bila je predviđena za obilazak komercijalnih galerija u najužem središtu San Francisca i razgledavanja programa u tijeku.¹

Popodnevni je dio skupštine održan u forumu novoga kulturnog središta Yerba Buena Center for the Arts, a bio je posvećen današnjoj preokupaciji mnogih korisnika i stvaratelja: digitalne *Igre*, *Pirati*, *Komune*: *utjecaj digitalne tehnologije na umjetnosti i materijalnu kulturu*. Govornici (profesori digitalnih medija, autori digitalnih igara, kritičari, teoretičari, umjetnici) razglabali su o mnogim načinima utjecaja digitalne tehnologije na lijepe

1. Bila je to Gallery Paule Anglim s prodajnom izložbom svijetlećih, zvučnih objekata Tonyja Ourslera. U višekatnici preko puta iste ulice na tri su kata, jedna nad drugom, smještene tri poznate privatne prodajne galerije, ali s obzirom na različitu ponudu, nema direktne konkurencije. Na petom je katu Cheryl Haines Gallery, s čak tri izložbe: Alana Ratha *Run, Man, Run* (kompjutorski dugoročno programirane instalacije s prikazom čovjeka u trku), animiranog videa Kota Ezawe *Who's afraid of Black, White and Gray* i ambijenta Jamesa Turrella *The Light Within*. Na katu ispod, u Fraenkel Gallery, koja već četvrt stoljeća prikazuje i prodaje samo fotografije, velikom knjigom (katalogom) *The Eye Club* i grupnom prodajnom izložbom obilježava se 25. godišnjica rada galerije. Tu se mogu nabaviti originalne fotografije najznačajnijih i najtraženijih autora američke i svjetske fotografije, čije cijene dosežu i više od 60.000 dolara. Na trećem katu, u Stephen Wirtz Gallery, bile su izložene slike Aymonda Soundersa *New Paintings*. U susjedstvu, u Rena Bransten Gallery bila je prodajna izložba Viola Freya: velike šarene skulpture debelih žena, a nedaleko odatle John Berggruen Gallery izlagala je nove radove Squeea Carnwatha i nove kolor fotografije Gregoryja Crewdsona.

umjetnosti i materijalnu kulturu. Govorili su o tehnološkim *blurring* efektima, tj. zamagljivanju granica između umjetnosti, zabave i društvenih aktivnosti, nudeći detaljan uvid u promjenjivu prirodu načina nastajanja digitalne umjetnosti (ubrajajući u to i kompjutorske igrice), načinu organiziranja izložbi i društva nastalog u digitalno doba, prema njihovim kriterijima i ukusima.

Tog dana održan je i sastanak CIMAM-a za 2003. te najavljen sljedeći u Seulu, u Koreji, od 2. do 8. listopada 2004., u vrijeme trijenalne generalne sjednice ICOM-a). Organizatorice iz Samsung muzeja prezentirale su dosadašnji rad na pripremi tog, prema predviđanjima zasigurno najbrojnijeg skupa muzealaca svijeta do sada. CIMAM također očekuje još brojnije sudionništvo nego na ovom sastanku (70-ak članova) i, osobito pomlađivanje članstva.

Nakon radnog dijela omogućen je jedinstveni posjet vrlo bogatoj privatnoj kolekciji gđe Doris i gosp. Donald Fishera, osnivača konfekcijskog koncerna Gap. Premda kolekcija nije otvorena za javnost i premda imaju vlastitog kustosa, vlasnici su se ljubazno ponudili da budu stručni vodiči po zbirci ne samo u prizemnim galerijama dviju njihovih poslovnih zgrada, već i po poslovnom uredskom prostoru na vrhu jedne zgrade u čijem je predvorju ugrađena Serrina skulptura koja se proteže do visine četiriju katova. Svih je zadržala brojna, izvanredna zbirka velikih slika i objekata Anselma Kifera, te brojni radovi Andyja Warhola, Alexandera Caldere, Franka Stelela, Gerharda Richtera, Chucka Closea, Ellswortha Kellyja, Agnes Martin, Richarda Serrea, Philipa Gustona, Cya Twombleya i ostalih renomiranih autora.

Trećeg dana dopodne sastanak je ponovno održan u UC BAM PFA Theatreu u Berkeleyu, s temom *Kada umjetnost susretne genetiku: Izazovi i inovacije*.

Genetička istraživanja u svijetu posljednjih su godina iznjedrila neosporno revolucionarna otkrića koja se i dalje redaju velikom brzinom, te su izazov i digitalnoj umjetničkoj praksi. Vođene su rasprave o praktičnoj i filozofskoj razini prezentacije takvih djela - kao na izložbi *Gene(sis)*, postavljenoj u prostoru Berkeley Art Museuma, koja odgovaraju na razvoj čovječjega genoma. Osnovno pitanje u raspravi bilo je čime i kako umjetnik može pridonijeti etičkoj sastavnici problema na temelju svoje kritičke i kreativne prakse. Neki umjetnici koji su izlagali prezentirali su svoj rad i govorili o načinu kreativnog mišljenja, tehnikama i različitim jeziku umjetnika i znanstvenika te o rezultatima suradnje. Raspravljalo se o praktičnim i filozofskim izazovima, od zakonskih do interpretativnih, s kojima se suočavaju muzeji prikazujući biološke materijale i bioetiku u svojim galerijama. U eri kada su sredstva javnog priopćavanja prepuna informacija o napredovanju genomike, a prirodoslovni muzeji prepuni izložbi o misterijama DNA, za laičku publiku na izložbi *Gene(sis)* u BAM-u umjetnici su našli načina odgovoriti na te izazove izvan formula i

recepta znanosti, pragmatički izbjegavajući racionalizaciju. Izrazili su tako naše najgore strahove, želje i očekivanja u budućnosti. Računalo i digitalna tehnologija uvelike su prisutni pri traženju informacija i inspiracije, kao i pri obradi podataka i prikazivanju ideje te pri odčitavanju audio-vizualnih ili verbalnih djela i podataka.

Popodnevna sjednica s naslovom *Moving Images: From Theater to Gallery and Back* upozorila je na veliko značenje filma jer su se pokretne slike kao izum 20. stoljeća uvukle u sve tipove institucija. Predočujući *UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive* kao primjer (*case study*), održano je nekoliko izlaganja o prikazivanju, promatranju i interpretiranju pokretnih slika kako u tradicionalnom, tako i u netradicionalnom postavu. Odabrani su govornici s iskustvom na tom polju: profesori, kustosi, inženjeri i umjetnici koji su govorili o esteticima pojedinih djela, osobnom iskustvu stvaranja (fotografije, filma, skulpture) i troškovima, zanimanju kritike i publike, o otkupu i skupljanju takvih djela.

Jeffrey P. Cunrad, pravnik i partner u tvrtki Debevoise and Plimpton Law Firm, pravničkom uredu specijaliziranom za copyright, tj. autorska prava, davao je iscrpne podatke o autorskim pravima, zaštiti i copyright-u te odgovarao na pitanja i iz međunarodnog prava. Šteta da uopće nije bio upoznat s hrvatskim zakonodavstvom jer bi sigurno imao što reći o tome.

Večernji posjet privatnim kolekcionarima u njihovu domu - rendgenologu dr. Robertu Shimshaku i supruzi Marion Brenner, te Reni Rosenwasser i Penelopi Cooper, pokazao je sve bogatstvo što ga neke privatne kuće čuvaju u svojoj unutrašnjosti te entuzijizam i vrlo raznolike interese skupljača, koji se tijekom širenja kolekcije bitno mijenjaju i preusmjeravaju.

Kasno navečer organiziran je posjet PIXAR animation studiju čija je popularnost posljednjih godina silno porasla, kako u Americi, tako i u Europi, pa i u nas, zahvaljujući Oskarima nagrađenim filmovima kompjutorske animacije poput filmova *Priča o igračkama* ili *U potrazi za Nemom*. Uz stručno vodstvo jednog od voditelja Pixara mogli smo upoznati dijelove studija, način stvaranja filma od ideje do realizacije, prisustvovati projekcijama triju kompjutorski animiranih filmova u nazočnosti njihovih autora i osnivača studija, premda zasada obilazak studija još nije dopušten javnosti.

Četvrti je dan, subota, bio rezerviran za ekskurziju cijele grupe u okolicu San Francisca, koja je zbog povoljne klime orijentirana na vinogradarstvo i proizvodnju kvalitetnog vina. Putovalo se autobusima u Napa Valley. Prvi na redu bio je posjet umjetničkoj školi The Oxbow School, u privatnom vlasništvu Ann Hatch, inače poznate kolekcionarke umjetnosti iz San Francisca. Škola je kvalificirana za jednosemestralnu edukaciju likovnih tehnika slikarstva, kiparstva i grafike za djecu osnovne i srednje škole, s višetjednim boravkom, noćenjem i prehranom u krugu škole, pod stalnim nadzorom nas-

tavnika pedagoga. Uz stručno vodstvo jednog nastavnika omogućen je pregled svih školskih radnih i životnih prostora: ateljea-učionica i kuće za rad, blagovanje i dnevni boravak te nekoliko stambenih kuća s vrtom uz obalu rijeke.

Nakon toga je posjetili smo Američki centar vina, hrane i umjetnosti - COPIA (The American Center for Wine, Food & the Arts), specijalizirani muzej u Sonomi, u Napa Valleyu. Centar proučava posebni američki doprinos karakteru vina i hrane, a vodi ga članica CIMAM-a, direktorica Peggy Loar. Mnoštvo informacija o hrani i vinu te predmetima vezanim za tu temu može se dobiti obilaskom stalnog postava s interaktivnim instrumentarijem. Posebno je bila dojmljiva autorska izložba odjeće, obuće i asesoara s motivima hrane (voća, povrća i ostalog) iz prve polovice 20. stoljeća, kao i vrt za zdrav uzgoj namirnica za muzejski restoran, s više vrtnih skulptura koje su u posebnim prigodama *in situ* izradili pozvani renomirani autori.

Sljedeći je bio posjet nekadašnjem ranču za uzgoj ovaca (100 rali) u Geyservilleu, što su ga vlasnici, supružnici Nancy i Steven Oliver Ranch, pretvorili u područje oblikovane prirode s naručenim *site-specific* skulpturama na otvorenome čiju izradu vlasnici sami financiraju. Vlasnik ranča Steven Oliver, ugledni poduzetnik vrlo uspješnoga konstrukcijskog poduzeća, poziva na svoj ranč svjetski poznate i nepoznate autore, najprije na ugodan boravak i druženje, upoznavanje s prirodnim okolišem, a zatim, ako se stvori zajednička koncepcija, gospodin je Oliver tehnički provodi u kooperaciji i uz prisutnost autora (o svom trošku). Zasada je na ranču 19 skulptura nastalih u posljednje četiri godine, a predviđaju se i nove, koje će se izvoditi tijekom više godina jer je dosadašnji tempo od dva projekta u godini bio iscrpljujući. Uz stručno vodstvo gosp. S. Olivera i objašnjenja izvedbe svakog djela obišli smo skulpture Richarda Serrea, Brucea Naumanna, Martina Puryeara, Billa Fontane i drugih, uz divljenje prema tom čovjeku koji nije klasični kolekcionar, već nesebični donator, pa i suautor nekih projekata.

Nakon kasnog povratka u San Francisco uslijedio je još posjet privatnoj kolekciji Ann Hatch i Paula Discoea u njihovoj kući na Telegraph Hillu, s nezaboravnim pogledom na tisuće svjetala užurbanoga grada i elegantnih mostova. Oni imaju kolekciju suvremene umjetnosti za koju ne samo da kupuju djela, već ih posebno naručuju od autora za konkretni stambeni i vrtni ambijent (dvorište, fontana).

Primljeno: 18. prosinca 2003.

ARCHIVING THE AVANTGARDE: DOCUMENTING AND PRESERVING DIGITAL / VARIABLE MEDIA ART

CIMAM'S Annual Conference, San Francisco, 2003

In this article the authoress provides a brief overview of the papers read at ICOM/CIMAM's annual conference in 2003, which was organised by the Berkley Art Museum and the Pacific Film Archive in Berkley. The one-day symposium at UC Berkley, the Berkley Art Museum and the amphitheatre of the Pacific Film Archives had a host of interesting papers and projections under the common title: that focussed on the problem that has been, for some time, on the mind of numerous curators and artists both in America and in Europe, as well as to an increasing extent in Croatia. The works of digital and Internet art, performances, installations, conceptual and other forms of production of the art of combined media and expression represent very demanding creations of our time that also involve numerous questions about their precise documenting and the strategies for their storing and archiving. It is interesting to note that the participants of the symposium, all of them experts in this field, could not provide comprehensive or precise answers to these problems.

On the second day of the CIMAM's conference the theme was *Creating and Articulating Museums in the Digital Era*. The reviews centred on the papers by museum professionals of three not only large but also popular museums of contemporary practice with large numbers of visitors not only in person but also on the web: sfMOMA, San Francisco (paper delivered by Peter Samis, curator for education), Tate Modern, London (speaker Sarah Tinsley, head of the digital programme), the Los Angeles County Museum of Art (Stephanie Barron, senior curator of modern and contemporary art). Since each of these museums uses a wide range of means for publicly presenting its main ideas, a specific history of art and aesthetic assumptions that precede their activities, the presented results of digital efforts in these museums are diverse in their scope.

On the third day the theme was *When Art Meets Genetics: Challenges and Innovations*. Genetic research in the world in recent times has provided undoubtedly revolutionary discoveries that continue at a speedy pace, and they also represent a challenge to digital artistic practice. Discussions were also centred on the practical and philosophical level in presenting these works. The basic theme was the question about the instruments and means by which an artist can contribute to the ethical debate through his or hers critical and creative practice.

ELEKTRONIČKE MOGUĆNOSTI MUZEJA: NAPREDAK I OGRANIČENJA, DOSTIGNUĆA I PROBLEMI

Trideseta međunarodna konferencija CIDOC/ADIT-a, Petrograd, 2003.

VIŠNJA ZGAGA □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

sl.1. Mramorna palača Državnog ruskog muzeja, mjesto održavanja jubilarne 30. konferencije CIDOC-a, 2003.



Pod sloganom 1993.: *Rusija prvi put na CIDOC-u;* 2003.: *CIDOC prvi put u Rusiji* u Ljubljani - ruski nacionalni komitet ICOM-a i tvrtka ADIT, uz koju je usko vezana sustavna informatizacija ruske muzejske mreže, organizirali su CIDOC-ovu konferenciju.

CIDOC je jedan od najbrojnijih i najaktivnijih ICOM-ovih komiteta čije se članstvo sastoji od približno 900 stručnjaka iz 86 zemalja. Usredotočen je na ideju promicanja, primjene i razvoja informacijskih tehnologija na svim područjima muzejskog rada, sistematizaciju i klasifikaciju, istraživanje, zaštitu i prezentaciju baštine najširim slojevima korisnika.

Konferencija je bila uzorno pripremljena i provedena: od websitea kao mjesta komunikacije s organizacijskim odborom, ali i pristupa mnogim korisnim informacijama, publiciranog zbornika sažetaka, preciznog programa koji je besprijekorno funkcionirao, izložbe proizvoda ruskih muzeja koji se koriste novim tehnologijama, do uzorne tehničko-tehnološke podrške.

Jedina primjedba mogla bi se odnositi na nepostojanje stručnih vodstava po muzejima, odnosno na angaži-

ranje turističkih vodiča pri razgledu značajnih spomeničkih cjelina (Petrof, Carsko selo).

Organizacijski partner, tvrtka ADIT (Association for Documentation and Information Technology, <http://www.adit.ru>), neprofitna je organizacija usmjerena na dokumentaciju i informacijsku tehnologiju, a od 1996. djeluje na širokom spektru tema vezanih za informatizaciju kulturne baštine, surađujući pri tome i s ostalim sektorima u kulturi.

ADIT radi na programima obrade muzejskog predmeta i prezentaciji muzejske građe, na obrazovanju novoga informatički pismenog kustosa i na pružanju različitih usluga i servisa koji se temelje na suvremenim telekomunikacijskim sustavima. Zadaća svih tih aktivnosti jest istraživanje i populariziranje ruske kulturne baštine. U tom smislu ADIT usko surađuje s CIDOC-om, primjenjujući određene standarde na ruske baštinske institucije, kao i s relevantnim svjetskim udruženjima i organizacijama (MCN-om, MDA-om, CHIN-om, AMICO-om). Kolege iz ADIT-a (<http://www.adit.ru/rus/organisation/strategy.html>.) na

konferenciji su svoju tvrtku predstavili vrlo opširno i s više predavanja.

U Mramornoj palači Državnoga ruskog muzeja (matičnog muzeja svih 250 ruskih umjetničkih muzeja) u slavljeničkom Petrogradu održana je jubilara 30. konferencija CIDOC-a u godini kada Petrograd mnogim kulturnim zbivanjima obilježava svoj 300. rođendan. Program ovogodišnje konferencije bio je podijeljen na ove teme:

- *Stanje informatizacije ruskih muzeja*
- *Dokumentacija: kultura standarda*
- *Baze podataka i slikovne baze; kultura reda*
- *Multimedija: kultura obrazovanja*
- *Internet: kultura komunikacije (prožimanja)*
- *Tehničko-tehnološka ograničenja*
- *Metapodaci - način integracije podataka*
- *Muzejske baze podataka i Internet*
- *Nove tehnologije - na putu za muzej budućnosti*
- *Međunarodni projekti*
- *Burza ideja.*

Velikim su dijelom predstavljeni različiti (ne samo isključivo muzejski) projekti zemlje domaćina. Takva je koncepcija opravdana i razumljiva jer su dostignuća naših kolega iz Ruske Federacije do sada bila uglavnom nepoznata zbog njihova nepojavljivanja na kongresima. Stoga je referat hrvatskih predstavnika, kolega Žarke Vujić i Gorana Zlodija (unutar teme *Metapodaci*) bio zapažen doprinos.

Na konferenciji je u plenarnom dijelu ili u sklopu rada radnih grupa održano šezdesetak predavanja: za multi-mediju, konceptualno referentni model, arheološke muzeje *in situ* i grupe za dokumentacijske standarde. Osvrnut ću se na ona predavanja koja korespondiraju s problemima i tendencijama informatizacije u našoj zemlji.

Na primjeru Mihajlovске palače, u kojoj je za sudionike konferencije bio organiziran prijam i prezentacija programa, pokazane su doista goleme mogućnosti primjene informacijske tehnologije pri restauraciji arhitektonskog spomenika. Izrađena je baza podataka koja je sadržavala građu što se odnosi na građenje i arhitekturu zgrade, opremu zgrade i namještaj koji se čuvao u različitim ruskim i europskim zbirkama. Riječ je o različitoj vrsti građe: arhivskim dokumentima, crtežima, umjetničkim djelima i nacrtima, što je uvelike otežalo stvaranje jedinstvene baze. Virtualna povijest projektiranja predočila je sve etape rada na projektu restauracije pokazujući npr. odabir boja za fasadu palače ili rekonstrukcije interijera. Projekt restauriranja obuhvaćao je kompjutorski model svake prostorije unutar palače, a oslanjao se na grafike i crteže palače u 18. stoljeću kao i na opća znanja o interijeru ruskih palača toga doba. Ta kombinacija podataka bila je temelj odluke o rekonstrukciji interijera, koja je prema tome i izvedena.

3D animacija izgubljenog interijera - spavaća soba Pavla I. omogućila je rekonstrukciju na osnovi

sačuvanog namještaja i prema opisu. Iz mnoštva baza podataka izrađena su i tri različita komercijalna CD-a. U svakom slučaju, bio je to izuzetno dobro koncipiran i proveden projekt koji je na najzorniji način pokazao nevjerovatno široku primjenu podataka različitih medija.

Tvrtka Alt-Soft prikazala je dvanaestogodišnje rezultate informatizacije ruskih muzeja. U tom razdoblju obrađeno je milijun i pol muzejskih predmeta u 94 muzeja. Zanimljiva je činjenica da je 600 000 predmeta uspješno konvertirano iz "kućnih" muzejskih softvera. Naglašavajući velike prednosti što ih suvremene tehnologije nude muzejima u širokom rasponu poslova od znanstvenih istraživanja do izrade virtualnih izložbi, važno je da muzeji angažiraju profesionalne tvrtke ili informatičare kako bi se mogli optimalno iskoristiti rezultati muzejskog rada.

Koliko su za znanstvenu obradu muzejskog predmeta važni standardi (klasifikacija, terminologija, metodologija itd.) pokazale su kolege iz Ruskoga etnografskog muzeja, nacionalnog muzeja, koji su 15 godina radili na tom problemu, objavivši do sada rezultate tog rada u priručnicima *Metode atribucije etnografskih predmeta*, *Klasifikacijske sheme*, *Rječnik terminologije*. Ti se standardi sada primjenjuju u obradi etnografske građe u ruskim muzejima, što je posao koji očekuje našu mrežu (etnografskih) a i drugih muzeja. Važno je napomenuti da su rezultati njihova rada gotovo identični standardima na kojima su radili afrički muzeji, u suradnji s CIDOC-om (<http://www.icom.museum/africom/standards.html>).

O raznolikosti i nužnosti integracije kulturne dokumentacije, napose one koja se, osim u muzejima, čuva u arhivima i knjižnicama, u "institucijama sjećanja", ruski muzealci i informatičari razmatraju primjenu CIDOC-ova programa CRM (Conceptual Reference Model), koji se veže na ISO/CD 21127 standard, konkretno, <http://www.niso.org/international/SC4/n5000.pdf>.

Ohrabruje činjenica da su naše baštinske institucije prepoznale te probleme već prije pet godina organizirajući godišnje konferencije *Arhivi, knjižnice muzeji* (AKM).

Kakvi su rezultati primjene novih tehnologija u muzejskoj pedagogiji pokazali su kolege iz Centra za muzejsko obrazovanje i dječju umjetnost pri Državnome ruskom muzeju, (<http://www.center.rusmuseum.ru/netBookNew/index.htm>), koji nije zamišljen samo kao mjesto usvajanja novih znanja o umjetnosti već je i mjesto žive rasprave o umjetnosti. Kolege iz Ermitagea pokazali su nam i svoj odio za izradu takvih programa i predočili svu složenost rada na projektima, uz prezentaciju najnovijih CD-ova namijenjenih najmlađoj muzejskoj publici.

Suradnja turističke djelatnosti i kulturne baštine bit će još efikasnija ako se primijene nove mogućnosti IT-a. Prezentirani su programi muzeja Jaroslavske regije i ukrajinske baštine, kao i projekt što su ga radili talijanski i ruski stručnjaci kako bi osmislili stranice o gradovima kao turističkim destinacijama odnosno kulturnim

proizvodima. Zanimljiv je i primjer muzeja u Vladimiru <http://www.museum.vladimir.ru> koji na svojim stranica-ma, osim, dakako, muzejskih sadržaja, nudi i praktične turističke informacije.

Primljeno: 6. rujna 2004.

ELECTRONIC POSSIBILITIES OF MUSEUMS: PROGRESS AND LIMITATIONS, ACHIEVEMENTS AND PROBLEMS

ICOM/CIDOC's 30th International Conference, St. Petersburg, 2003

Under the slogan "1993: Russia for the first time at CIDOC; 2003: CIDOC for the first time in Russia" in Ljubljana - the Russian National Committee of ICOM and the ADIT company, which is closely linked with the systematic computerisation of the Russian museum network, organised CIDOC's conference.

CIDOC is one of the most numerous and most active of ICOM's committees whose membership numbers some 900 experts from 86 countries. It is focused on the idea of promoting the application and development of information technologies in all segments of museum work; systematisation and classification, research, conservation and well as preservation of the heritage to the broadest segments of users.

The 30th CIDOC conference was held in the Marble Palace of the Russian State Museum (the central museum of all 250 Russian art museums) in St. Petersburg in the year that this city celebrated its 300th anniversary with a host of cultural events.

The conference was splendidly prepared and executed: from the web site as a point of communication with the Organising Committee and a point of access to much useful information, a published collection of summaries of papers, a precise programme that was carried out flawlessly, an exhibition of products of Russian museums using new technologies, to flawless technical and technological support.

The conference for the most part presented various (not only museum) projects of the host country. This concept is justified and understandable, since the achievements of our colleagues from the Russian Federation have been mainly unknown because of their absence from congresses. At the conference, within the theme block of Metadata, Croatian representatives, Žarka Vujić and Goran Zlodi from the Zagreb Faculty of Arts (Department of Information Sciences, the Museology Sub-Department) also read their papers.

There were some sixty papers read, both at the plenary session and within the framework of workgroups: for multimedia, a conceptual reference model, archaeological museums in situ and groups for documentation standards. The authoress in her text deals with papers that correspond with the problems and tendencies of computerisation in Croatia.

IZ PERSONALNOG ARHIVA MDC-a: DR VLADO HORVAT

IM 34 (3-4) 2003.

IZ DOKUMENTACIJSKIH FONDOVA MDC-A
FROM MDC's DOCUMENTATION HOLDINGS

JOZEFINA DAUTBEGOVIĆ □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

Moj današnji sugovornik je gospodin Vlado Horvat, doktor muzeologije i dugogodišnji djelatnik Gradskoga muzeja u Vukovaru.

J. D.: Gospodine Horvat, za početak našeg razgovora kažite mi nekoliko podataka o sebi: gdje ste rođeni, gdje ste se školovali...

V. H.: Da počnemo s prvim podacima: rođen sam u Vukovaru, gdje sam završio osnovnu školu i gimnaziju.

Naglasio bih da sam poslije bio profesor, a zatim i direktor te iste gimnazije te da sam kao uspomenu na to vrijeme, a u povodu 100. obljetnice Gimnazije, 1992. godine objavio knjigu *Vukovarska gimnazija*.

Godine 1949. nastavio sam studij u Zagrebu, na Filozofskom fakultetu upisavši grupu koja je tada postojala - čistu povijest. Imao sam problema jer u gimnaziji nisam učio latinski, tako da sam se morao posebno pripremiti za taj studij. Nakon što sam diplomirao, to je bilo 1954. godine, odslužio sam vojni rok i vratio se u Vukovar. Moram priznati da mi je prva ideja bila raditi u školi; u tom trenutku nisam pomišljao na muzej, iako je Gradski muzej Vukovar tada već postojao. Međutim, tada sam stekao vrlo dragocjeno iskustvo. Naime, već 1951. i 1952. godine dolazio sam u Muzej, gdje je tada bio direktor Ante Brlić, kojemu sam pomagao u nekim izrazito praktičnim poslovima oko muzejskog postava, jer je on bio zapravo sam, bez suradnika i svaka mu je pomoć vrlo dobro došla. Drugo veliko iskustvo iz toga vremena ono je iz 1952. i 1953. godine, kada se u Vukovaru provodilo veliko istraživanje na poznatom lokalitetu bjelobrdske kulture Lijevoj bari. Vodili su ga profesori Vinski i Gorenc te gđa Vinski. Ja sam se kao student povijesti priključio toj ekipi i u kontaktu s tim ljudima i tijekom rada na terenu saznao mnogo o arheološkom radu, odnosima itd.

Počeo sam raditi u školi; najprije vrlo kratko u osnovnoj, zatim sam predavao povijest u vukovarskoj Gimnaziji i nakon pet godina prakse postao sam direktor Gimnazije. Za to vrijeme odlazio sam u vukovarski Gradski muzej, ali još uvijek nisam razmišljao o prelasku u tu instituciju. Moram priznati da su to za Muzej, koji je osnovan 1948. godine, još uvijek bila vrlo teška vremena. Muzej je, doduše, u to vrijeme već dobio svoju zgradu u tzv. staroj Diližansnoj pošti i ondje su se obavljali muzejski poslovi. Međutim, sve je to bilo vrlo skromno, borili smo se za neke osnovne uvjete i, zapravo, mladoga čovjeka to nije osobito privlačilo kao trajnije rješenje da bi ušao u te muzejske vode. Nakon što sam posao direktor Gimnazije i na toj dužnosti ostao tri godine, i dalje su me nekako vezale prosvjetne vode. Pozvan sam da predajem opću povijest na Pedagoškoj akademiji u Osijeku. Prihvatio sam i tri sam godine radio na toj akademiji. Mogu reći da je to bilo novo, ali dosta teško iskustvo jer je posao u višoj instituciji zahtijevao od mladoga čovjeka znatne pripreme za nastavu. Uvijek sam razmišljao upravo o tome da se tim silnim trudom što sam uložio u pripreme zapravo nisam dovoljno dugo koristio jer sam se nakon tri godine, čvrsto vezan za Vukovar, odlučio vratiti u svoj grad.

Moram priznati da je u vezi s Muzejom vrlo veliku ulogu imao prof. dr. Bauer koji je shvatio da g. Brlić u Vukovaru ne može obavljati sve muzejske poslove i nastojao je okupiti mlade snage koje bi stručno ojačale tu instituciju. Prvi je u tu instituciju došao arheolog Antun Dorn, zatim sam došao ja, nakon mene kustos Galerije Vlado Marenić i polako se, zapravo, stvarala ekipa vukovarskog muzeja koji će kasnije izrasti u važnu regionalnu instituciju. Moram reći da je početak rada u vukovarskome muzeju bio vrlo zahtjevan. Rekoh, osnovan je 1948., a nastojanja da se muzej osnuje datiraju još od 1946. Međutim, prvi kustosi i direktor Muzeja našli su se pred vrlo složenim zadatkom. U to vrijeme, krajem 1940-ih i početkom 1950-ih godina, na terenu Vukovara bilo je obilje građe u i bilo je potrebno od građana i iz drugih izvora etnografske građe prikupiti mnoštvo materijala. Urađeno je mnogo i prikupljeni su mnogi muzejski predmeti. Međutim, oni nisu inventirani odmah pri ulasku u Muzej, nego su samo prikupljeni. Sreća, sačuvan je zapisnik odnosno dnevnik tih prvih godina rada iz kojega se rekonstruirati kako su koji predmeti ulazili u Muzej. Ako se tome doda da je dr. Bauer već od 1946., a osobito od 1948., darovao Vukovaru znatan broj predmeta, ponajprije kulturno-povijesne građe, a zatim i svoju čuvenu galeriju - skupilo se obilje materijala.

Svi mi kustosi koji smo se ondje našli imali smo pred sobom vrlo složen zadatak: provesti, zapravo, osnovnu inventarizaciju Muzeja. Nisu postojale ni knjige ulaska ni neki pouzdani dokumenti, tako da smo konzultirali direktora Brlića, koji se koječega sjećao: od koga je što dobio, kako je što ušlo u Muzej itd. No taj je posao polako napredovao i stvarao se osnovni inventar Muzeja, koji je nužno bio dosta štur jer mi nismo bili dovoljno stručni za sve predmete koji su nam dolazili pod ruku. No osnovno je načinjeno. I što je nakon toga slijedilo?



Upravo u to vrijeme Muzejski je savjet, kojemu je na čelu je bio sudac Ivo Šulc, uspio postići da se Gradski muzej nakon 1966. godine počne seliti u dvorac Eltz. Naime, te je godine Vojno-muzička škola koja je bila u toj zgradi iselila iz Vukovara i Gradski je muzej dobio dvorac Eltz. Bio je to početak velikih zbivanja za cijelu instituciju. Moram reći da je to bio vrlo složen put jer je Vukovar u to vrijeme pogodila velika poplava i mnoge su škole i građani izgubili svoje objekte. Zapravo smo se počeli useljavati u dvorac istodobno s jednom osnovnom školom, pri tome je bilo dosta problema oko podjele prostora itd. Ušli smo u dvorac, možemo reći, potpuno nepripremljeni, bez nekih nacrtā, bez ikakvih drugih priprema, tako da smo išli iz prostorije u prostoriju, crtali osnovne rasporede, razmišljali kako da sve to započnemo. Sve je krenulo od te 1966. godine i trajalo je iduće četiri do šest godina. Najveći dio stalnog postava vukovarskog muzeja u dvorcu Eltz postavljen je do 1972. godine. U cijelom razdoblju od 1966. do 1972. godine trajalo je to vrlo složeno preseljenje Muzeja iz stare zgrade Diližanske pošte u novu zgradu, a ujedno smo razmišljali i o postavljanju prvih stalnih izložbi. Krenuli smo kronološki od arheologije. Poznato je da Muzej ima mnogo materijala iz Vučedola i nekih drugih nalazišta. Taj je proces bio vrlo složen jer smo djelovali u uvjetima kada, kao i danas, nije bilo dovoljno novca. Neki današnji muzealci to možda neće moći dokraja razumjeti, ali po pravilu smo sve radili sami, a to znači od one, tako reći, povijesne podloge pa do nacrtā muzejskih izložbi, čak i same realizacije izložbi: neka su likovna rješenja su radili opet isti ti ljudi..., preparator iz našega muzeja i sl. Dakle, to je bio kompleksan posao koji je od mene, a i od drugih kolega, zahtijevao veliki angažman, ali je ujedno, moram i to iskreno reći, dovodio i u opasnost samu kvalitetu postava i svega ostalog jer bi čovjek u takvim uvjetima očito trebao raditi timski. Mi smo radili onako kako smo mogli i za tih šest godina, zapravo je izrastao stalni postav vukovarskoga zavičajnog muzeja. Naglašavam ovo "zavičajnoga" jer se u tim prostorijama pratila povijest vukovarskog područja, zavičaja, od najstarijih početaka do najnovijeg doba: od paleontologije, preko arheologije, srednjovjekovnog razdoblja u kojemu je Vukovar, kako znamo, već postao slobodan kraljevski grad, pa preko turskog razdoblja feuda Eltz, razvoja građanske klase, cehova i svega što se tu zbivalo, od srijemske županije čije je Vukovar bio središte, pa do vrlo bogate etnografske zbirke. Na kraju smo završili s NOB-om, kako je tada i bio običaj.

Od vanjskih suradnika spomenuo bih prije svega gđu Zdenku Lechner, poznatu etnologinju, koja nam je pomagala pri otkupu materijala, kao i pri postavljanju etnografske izložbe. Konzultirali smo kolege iz Osijeka i nekih drugih muzeja, ali, naglašavam, velik dio posla morali smo obaviti sami.

J. D.: Iz arhivskih podataka saznala sam da je postojala tijesna suradnja između muzeja i često ste se izravno angažirali na poslovima u drugim muzejima. Možete li reći nešto više o tome?

V. H.: Iskoristio bih priliku kaŹem kako je upravo od 1948. do početka 1950-ih godina nastao niz malih zavičajnih muzeja u Slavoniji, npr. u Đakovu, Iloku, Šarengradu itd. Postojala je vrlo tijesna suradnja s muzejom osječkog područja, muzejom iz 19. st. - to je Muzej Slavonije. Zapravo svi smo se međusobno pomagali, konzultirali, vrlo se često sastajali i posjećivali. Na nekim poslovima, vjerojatno mislite na to, bili smo i izravno angaŹirani, opet posredovanjem dr. Bauera, primjerice pri otvorenju muzeja u Iloku.

Praktički su taj posao obavili određeni ljudi iz osječkog muzeja (Kosanović, Bulat), te Brlić, Dorn i ja iz vukovarskog muzeja. U dvorcu Odescalchi otvorena je tada jedna suvremena muzejska izložba. Rad u Vukovaru, s obzirom na zahtjeve lokalne zajednice, nije bio jednostavan zato što je Vukovar imao specifičnu situaciju. Vraćam se na donaciju dr. Bauera, a to je, kako znamo, poznata galerijska zbirka hrvatske moderne koja je počela stizati u Vukovaru 1948. g. Od 1968. g., kad sam ja već bio u Muzeju, vrlo sam aktivno surađivao na potpisivanju ugovora između Općine Vukovar i gosp. Bauera i gđe Bauer, koji su jednom darovnicom darovali te umjetnine gradu Vukovaru. Stvoreni su određeni međusobni odnosi s Gradom, koji zapravo traju do danas. Normalno je da je ta zbirka bila pod zajedničkom upravom Gradskog muzeja, nazivali smo je Galerija umjetnina i zbirka Bauer Vukovar, i zahtijevala je posebne napore jer je imala zaseban prostor, svog kustosa itd. Treba dodati da je u Vukovaru 1960. g. postavljena stalna izložba *Spomen muzej 2. kongresa KPJ*, koja je bila smještena u Radničkom domu u Vukovaru. Nakon što je stradala u velikim poplavama 1965., obnovljena je 1970. godine. Na tome sam vrlo intenzivno radio kao kustos povjesničar, u suradnji s Muzejom revolucije Hrvatske iz Zagreba. Ponovno sam radio na toj izložbi 1980., kada je poznati arhitekt Đuka Kavurić dao likovno rješenje za uređenje toga muzeja.

J. D.: Na što ste posebno ponosni, što smatrate svojim osobitim uspjehom?

V. H.: Kao rođeni Vukovarac, školovani povjesničar, našao sam se u situaciji da upravo u Muzeju radim ono što volim. Osobito sam ponosan na to što sam uvelike pridonio afirmaciji i radu toga muzeja. Odlaskom gosp. Brlića u mirovinu 1971. g., kada su već poslovi stalnog postava bili pri kraju, ja sam postao ravnatelj Muzeja i na tom sam mjestu ostao dva mandata, tj. osam godina. U to vrijeme Muzej je u regionalnim razmjerima postao vrlo značajna institucija. Da bismo zakružili to razdoblje, treba reći da sam nekoliko puta odlazio u Švicarsku i donio gradu od našeg nobelovca Lavoslava RuŹičke. U izravnom kontaktu s njim dobili smo dio njegovih vrijednih diploma, plaketa i ostaloga te smo u njegovoj rodnoj kući postavili spomen-muzej. Govorim zapravo o tome da imamo Gradski muzej koji ima Zavičajni odjel, Galerijski odjel, Spomen-odjel 2. kongresa KPJ i Muzej RuŹička. Dakle, to je bila velika institucija, kompleksna i mislim da je to na neki način bio prvi stalni suvremeni postav jednog našeg slavonskog

muzeja koji je imao početak i kraj. Nismo se na tome zaustavili, željeli smo da muzej dobije svojevrstne svjetske odrednice. Potrudili smo se da pri Muzeju i u tim lijepim prostorima dvorca Eltz otvorimo tzv. društveni prostor; da to budu dvorane za određena zbivanja gradskog života. Među ostalim, tu je bila dvorana za vjenčanja, u tzv. baroknoj dvorani održavali su se sastanci gradske uprave i brojni drugi sastanci. Pri Muzeju smo, što imaju i mnogi muzeji u svijetu, otvorili i mali ugostiteljski objekt, u kojemu smo imali priliku dočekati posjetitelje i organizirane skupine te ih u pedagoškom smislu uvesti iz tog vanjskog svijeta u unutrašnjost Muzeja, da u tim prostorima mogu sjesti i popričati te doživjeti posjet Muzeju na drukčiji način. S organizacijskog stajališta to smo osmislili tako da su učenici imali svoje godišnje stalne ulaznice i mogli su doći u Muzej kada žele. Imali smo ulaznice za radne organizacije, pa su mnoga poduzeća i ustanove dovodile svoje članove. Dakle, to je uistinu postala složena institucija.

J. D.: Je li vaš muzej imao neke međunarodne izložbe ili projekte?

V. H.: U međunarodni projekt uključili smo se upravo kad sam ja postao ravnatelj. U Parizu je priređena izložba *Umjetnost na tlu Jugoslavije*. S nekim našim predmetima (jedna vučedolska *terina* i neke slike čuvenog slikara Franje Mücke) sudjelovali smo na toj izložbi u Parizu. Zahvaljujući tome, bio sam na izložbi kao predstavnik Muzeja. Može se reći da smo tadašnju jugoslavensku, a i međunarodnu razinu uvelike dosegali zahvaljujući lokalitetu Vučedol. Tu su provedena arheološka istraživanja, a u pauzama su na otvorenome priređivane izložbe velikih skulptura. Tu je, recimo, kipar Vanja Radauš izlagao svoje čuvene *Tifusare*, tu su izložene neke skulpture kipara naivaca iz Ernestinova itd.

J. D.: Koje su osobe u vašem životu utjecale na izbor zanimanja, tko vam je "usadio" ljubav prema muzeju. Jeste li imali kakve uzore?

V. H.: Na prvo ću mjesto staviti dr. Bauera, poznatog po svojoj upornosti. Svesrdno me nagovarao i kao Vukovarac, da dođem u taj muzej i moram priznati da je to bilo presudno što sam nakon lutanja na relaciji Vukovar - Osijek, Osijek - Vukovar ipak na kraju prihvatio dužnost u Muzeju. Taj me utjecaj, da završimo s dr. Bauerom, na neki način pratio jer dr. Bauer nije samo mene nego, to je poznato, mnoge muzealce nagovarao i poticao na poslijediplomski studij, koji sam završio u Zagrebu 1969. g.

J. D.: Vi ste bili prvi muzealac čiji je magistarski rad imao temu iz muzeologije.

V. H.: Prvi sam magistrirao muzeologiju na zajedničkom studiju bibliotekarstva, dokumentacije i informacijskih znanosti.

J. D.: To je bio prvi takav studij u nas?

V. H.: Takav studij do tada u Jugoslaviji nije postojao. Pitate me koji su ljudi na mene utjecali. U praksi je na mene svakako utjecao gosp. Brlić, vrlo svestran čovjek, s mnogo znanja, iako nije imao formalno-stručne kvalifikacije, ali je bio veliki prijatelj muzeja. Radio je u osječkom društvu Mursa još u razdoblju između dva svjetska rata itd. Mnogo je utjecao i na neka moja kasnija stajališta. Vezao sam se za muzeologiju, što potvrđuje i činjenica da sam počeo kao kustos u malom pokrajinskom muzeju s ograničenim osobljem, a baš je ovdje trebalo raditi neke poslove koji su zahtijevali veće znanje. Naime, poznato je da kustosi nisu šire školovani baš za muzeologiju nego za povijest, arheologiju itd. Osjetio sam, dakle, potrebu da dublje uđem u tu muzeološku znanost, da znam, recimo, kakva je povijest i uloga fotografije u muzeju ili stalne izložbe i povremene izložbe, pa najprije upisao poslijediplomski studij na kojemu bih, mogu reći, onu svoju opsežnu praksu mogao povezati s teorijom muzeologije, koja u našim krajevima još uvijek nije bila priznata kao znanost.

Godine 1978., ponukan nekim svojim, ne baš posebnim financijskim interesima nego željom da se dalje usavršavam, da upoznam i neke nove sredine, napustio sam vukovarski muzej jer sam bio pozvan u Osijek, na mjesto savjetnika za kulturu i znanost regije Slavonije i Baranje, koja se tada sastojala od četrnaest objedinjenih općina. To sam prihvatio, ali se nisam odrekao muzeologije jer sam paralelno s tim radom nastavio studirati muzeologiju i odlučio obraniti doktorsku disertaciju. Kako u Hrvatskoj nije bilo mogućnosti za to, tu sam disertaciju obranio na Filozofskom fakultetu u Ljubljani. Tema je bila, što je također zanimljivo, proizlazila iz mog posla u Osijeku, a na neki je način i danas aktualna, *Mreža muzeja Slavonije i Baranje*. Dakle, to je bio i dio mog savjetničkog posla u kulturi, a usto tema je bila povezana i s muzejskom problematikom, jer znamo da se do danas raspravlja o mrežama muzeja, regionalnim i drugim. Disertaciju sam obranio 1982. g.

J. D.: Mislite li da se u muzejima nešto ključno promijenilo od onog vremena kad ste vi radili do danas, ima li u tom poslu velikih razlika?

V. H.: Kada pokušam sebe promatrati, kad analiziram svoj životni put, imam neke granične odrednice; od 1955., 1956. i do kraja ovog našeg tisućljeća. To je pedesetak godina. Našao sam se u toj muzejskoj struci negdje na sredini tog razdoblja. Dakle, ja nisam više morao raditi kao prvi kustosi u Vukovaru, što to se vidi iz zapisnika, koji su, primjerice, otvarali muzej, a po dvorištu su trčale svinje jer je ondje bilo stanara. Želim reći da su često radili u nemogućim uvjetima. Ipak sam 1970-ih godina djelovao u relativno sređenoj sredini, u kojoj se moglo mnogo više napraviti, ali to nije ni izdaleka bilo na razini nekih europskih, pa ni zagrebačkih prilika. Bilo je to daleko skromnije jer se od muzealaca u provinciji, da kažem tako, zahtijevalo mnogo više. Kada gledam sljedećih 20 godina, točno



je 20 godina kako sam doktorirao muzeologiju. Danas se, iako me muzeji i dalje zanimaju, zapravo ne smatram više dovoljno kvalificiranim za ovo novo muzeološko razdoblje koje je otišlo mnogo dalje. Danas postoji studij muzeologije na fakultetu, uvedeni su drukčiji pristupi, mnogo se više timski radi itd. Ipak mislim da smo za svoje vrijeme napravili veoma mnogo.

J. D.: Što je, prema vašemu mišljenju, najvažnije u muzejskom poslu?

V. H.: Mogu reći da su u tome, kao i u životu, najvažniji ljubav i predanost. Mislim da je, osobito kada je riječ o malim pokrajinskim muzejima, dosta važna lokalna vezanost. Naime, za poznavanje područja nije svejedno da li netko, primjerice, iz Dalmacije dođe raditi u Slavoniju. U školama je to svejedno: dođete, imate program i radite. Za muzejski posao dosta je važna ta lokalna vezanost i mislim da smo možda mnogo toga uspjeli napraviti baš zbog toga. A inače mislim, svakako to želim reći, da je muzejski posao vrlo lijep posao koji sigurno ima mnoštvo teškoća. Mnogi su mi moji kolege često znali reći: *O, pa ja bih to iz hobija radio, ovo što ti radiš...* No, kad vi vidite ono što ste napravili, kad vam prilaze ljudi koji su zadovoljni što mogu upoznati prošlost toga kraja itd. - to je ono najdragocijenije.

J. D.: Koje su bile najveće prepreke u radu, o što ste se najčešće "spoticali"?

V. H.: Uvijek je bilo prepreka, mislim da se to nije promijenilo do danas, morali smo se sučeljavati s ljudima koji su imali manje ili više razumijevanja za kulturu općenito, a pogotovo za jedan segment kulture. Uvijek ste morali na neki način donkihотовski nastupati. U vrijeme kada su djelovali SIZ-ovi kulture, samoupravne interesne zajednice, morali ste se dokazivati, često ste na štetu pravoga muzeološkog rada, koji ste katkad morali i zapostaviti, radili neke političke izložbe da biste zadovoljili lokalnu sredinu.

J. D.: Čega se rado sjetite? Kad rekapitulirate svoj životni put odnosno radni vijek, što vam je stvaralo zadovoljstvo?

V. H.: Radio sam, kako ste čuli, nekoliko poslova, od onih u prosvjeti, do birokratskih poslova u društveno-političkim zajednicama. Mislim da mi je ipak najdragocijeniji dio životnoga puta bio upravo taj rad u vukovarskome muzeju. Ako tome dodam i dogradnju - to da sam u znanstvenom smislu uspio potvrditi neka svoja nastojanja, onda mi to svakako donosi i zadovoljstvo.

J. D.: Je li u vaše vrijeme bilo stručnih ekskurzija, putovanja, jeste li mogli ići u inozemstvo, upoznati neke nove muzeje, razmijeniti iskustva?

V. H.: Bilo je i putovanja. Počet ću s nečim što nas je jako iznenadilo: tri-četiri mlada kustosa došla su u vukovarski muzej. Gospodin Brlić je shvatio vrijednost toga i odmah nas je poveo na ekskurziju po zapadnoj Hrvatskoj, u sklopu koje smo obišli Čakovec, Varaždin i neka druga mjesta, pogledali muzeje, stvorili određene zaključke itd. Dakle, osjetio je da mladim ljudima trebaju takva iskustva.

U kasnijim putovanjima, jasno, uz stručne ekskurzije, koje je organiziralo Muzejsko društvo ili MDC... išli smo, recimo, u Austriju. Najviše sam, zapravo, uradio i sam posjetivši mnoge muzeje u Mađarskoj. U našem Glasniku slavonskih muzeja pisao sam npr. o svojim dojmovima o muzejima u Mađarskoj. Dakle, čovjek mora na primjerima rada nekih drugih obrazovati sebe.

J. D.: Čime ste trenutačno zaokupljeni?

V. H.: Pa, nisam više toliko vezan za muzeje kao prije. Redovito primam literaturu MDC-a i tako pratim što se događa na području muzeologije. Povremeno sudjelujem na nekim stručnim skupovima. Primjer je skup održan u Osijeku, na kojemu se govorilo o prvim kustosima i direktorima muzeja u Slavoniji i na kojemu sam aktivno sudjelovao s izlaganjem o Vukovaru. No, u posljednje sam vrijeme nekako više povjesničar nego muzeolog. Tijesno sam vezan za tu lokalnu vukovarsku povijest, o kojoj sam tijekom pola stoljeća rada prikupio niz podataka i imam uvid u sve arhivske fondove. Tek sam s odlaskom u mirovinu 1991. g. dobio dovoljno vremena da se dublje posvetim tome. Događaji koji su, kako znamo, velikim stradanjima 1991. donijeli Vukovaru nepoželjnu titulu grada-heroja, još su me više ponukali da radim na tome. Uredio sam ili napisao oko dvadeset knjiga (bilo da su to reprint izdanja ili sasvim nova) koje govore o Vukovaru, njegovu stradanju i njegovoj prošlosti, jer je to bilo razdoblje kada se samo na taj način moglo pomoći tom gradu.

J. D.: I, što danas radite?

V. H.: Ponovno nastavljam isto; upravo obrađujem jednu opsežnu stručnu temu koja mi je vrlo prirasla srcu, a govori o razvoju obrta, trgovine i građanske klase u Vukovaru.

J. D.: S obzirom na vaše dugogodišnje iskustvo, što biste savjetovali današnjim muzealcima?

V. H.: Ne poznajem dovoljno opseg i način rada današnjih muzealaca ni njihove uvjete rada, koji su sigurno bolji nego što su bili naši. Svakako bih preporučio da ustraju na svom stručnom obrazovanju i usavršavanju, ali da ne budu u tome previše kruti. Rad u muzeju ne dopušta da se previše zatvorite samo u jednu vrstu kancelarijskoga ili

stručnog posla, nego od vas zahtijeva da podmetnete leđa i pod i neke druge poslove, poput stalnih ili povremenih izložbi, da, kako bi se nekad reklo "zasučete rukave", i malo se udaljite od isključivo kancelarijskog posla.

J. D.: Danas se u muzejima mnogo više pozornosti pridaje publici, radu s posjetiteljima, organizaciji radionica. Što mislite o tome?

V. H.: Publika je važna, ali naši muzeji nekad nisu imali muzejske pedagoge ni druge stručnjake. Mislim da se danas čini mnogo više, brojnije su mogućnosti promidžbe određenih muzejskih djelatnosti, poput ovoga što pratim da se događa u Zagrebu, da se organiziraju pojedine akcije za školsku djecu itd. Pitanje je samo koliko odrasla publika stvarno shvaća važnost muzeja kao institucije, ali to bi se pitanje moglo odnositi i na kazalište i na mnoge druge kulturne ustanove. Mislim da je zasad ipak mali dio naših građana u to sve uključen.

J. D.: Gospodine Horvat, u ime MDC-a, i u svoje osobno ime, zahvaljujem vam što ste se odazvali pozivu na suradnju u projektu *Personalni arhiv MDC-a*.

BIOGRAFSKI PODACI DR. VLADE HORVATA

Rodio se u Vukovaru 26. srpnja 1930. godine od oca Ivana, po zanimanju knjigovešca, i majke Helene rođene Klinovskij.

Diplomirao povijest na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1954. godine.

Odslužio vojni rok 1954. - 1955. godine. Godine 1957. oženio se Zdenkom rođenom Tomić. Godine 1959. rodila mu se kćerka Jasna.

Položio stručni ispit za profesora srednje škole. Radi kao vanjski suradnik (savjetnik inspektor) Zavoda za školstvo Vinkovci zadužen za srednje škole.

Obranio magistarski rad 17. srpnja 1969. na Prirodoslovno-matematičkom fakultetu u Zagrebu, studij informatike, bibliotekarstva, arhivistike i muzeologije, te tako dobio prvu titulu magistra muzeologije u državi obranivši rad *Muzeološki prikaz turskog razdoblja za područje zavičajnog muzeja u Vukovaru*. Nakon stjecanja stupnja višeg kustosa, 16. svibnja 1978. stekao je zvanje muzejskog savjetnika. Nekoliko je godina ispitivač za struku povijest na stručnim ispitima kustosa.

Postigao stupanj doktora znanosti 20. prosinca 1982. na Filozofskom fakultetu Univerze "Edvard Kardelj", s temom *Mreža muzeja Slavonije i Baranje*, te tako postao prvi doktor muzeologije u zemlji. U zvanje višega znanstvenog suradnika izabran je 24. veljače 1985. godine.

Nakon odlaska u mirovinu krajem 1991. godine i dalje se intenzivno bavi poviješću istočnohrvatskog područja, posebno Vukovara.

U svom radnom vijeku objavio je stotinjak stručnih i znanstvenih rasprava i knjiga te uredio brojna izdanja.

Odlukom Predsjednika Republike 28. svibnja 1996. godine odlikovan *Redom Danice hrvatske s likom Marka Marulića*.

KRETANJE U SLUŽBI

1955. - 1956. profesor u osnovnoj školi u Vukovaru

1956. - 1961. profesor u gimnaziji u Vukovaru

1961. - 1964. direktor gimnazije u Vukovaru

1964. - 1966. profesor na Pedagoškoj akademiji u Osijeku

1966. - 1971. kustos u Gradskome muzeju Vukovar

1971. - 1979. direktor Gradskog muzeja Vukovar

1979. - 1986. savjetnik za znanost i kulturu u Zajednici općina Osijek

1986. - 1991. savjetnik za znanost u Gospodarskoj komori Slavonije i Baranje u Osijeku

1. siječnja 1992. u mirovini

OBJAVLJENI RADOVI

▫ *Povijest vukovarske gimnazije*, izvještaj gimnazije u Vukovaru posvećen 70. godišnjici rada, Vukovar, 1962.

▫ *Knjižnica vukovarske gimnazije*, Narodna biblioteka Vukovar, uz 10. godišnjicu rada, Vukovar, 1962.

▫ *Život i revolucionarni rad Stjepana Supanca*, Zbornik Historijskog instituta Slavonije, 3, 1965., tiskano i kao posebno izdanje 1966. i 1980.

▫ *Vukovarski kongres KPJ*, Vukovarska komuna - zbornik, Vukovar, 1965.

▫ *Borbe u Vukovaru 8. i 9. prosinca 1944. godine*, Zbornik Historijskog instituta Slavonije, Slavonski Brod, 4, 1966.



- *Razmišljanja o zadacima i položaju zavičajnih muzeja*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 1967.
- *Neka zapažanja i prijedlozi nakon obilaska muzeja u susjednoj Mađarskoj*, Glasnik slavonskih muzeja 4, 1967.
- *Problematika oko određivanja baze muzejske izložbe s primjerima iz Gradskog muzeja u Vukovaru*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 8, 1969.
- *Kulturno-povijesni spomenici i muzejsko-galerijske izložbe i ustanove vukovarskog područja*, "Nastava povijesti", Zagreb, 1, 1969.
- *Vukovar kao saobraćajni centar na Dunavu* (u suautorstvu), prigodna edicija "Pristanište i skladište", Vukovar, 1969.
- *Muzejska propaganda i zidni kalendar Gradskog muzeja u Vukovaru*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 5, 1967.
- *Ponovno otvorena Muzejska zbirka II. kongresa KPJ u Vukovaru*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 11, 1969.
- *Prilog iz strane stručne literature: A. Mihajlovskaja - Muzejska izložba*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 11, 1969.
- *Mjesto muzejskih ustanova u sistemu dokumentacijske službe*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 9, 1969.
- *Ilok pod turskom vlašću*, Ogledi, časopis za društvena pitanja, Vukovar, 2, 1970.
- *Muzeološki prikaz turskog razdoblja za područje zavičajnog muzeja u Vukovaru*, magistarski rad, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 13, 1970.
- *Spomen-muzej II. kongres KPJ u Vukovaru*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 14, 1970.
- *Stalne ulaznice za učenike u Gradskom muzeju u Vukovaru*, Vjesnik muzealaca i konzervatora Hrvatske, Zagreb, 6, 1971.
- *Osnovana je Zajednica muzeja Hrvatske*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 16, 1971.
- Vukovarski radnički pokret u vrijeme legalnog djelovanja Komunističke partije Jugoslavije, 1919.-1920. godine, II. kongres KPJ, zbornik radova, Slavonski Brod, 1972.
- *Muzejsko-galerijske ustanove na području djelovanja Podružnice Muzejskog društva Hrvatske za Slavoniju*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 21, 1973.
- *Razglednice, dijapozitivi, kalendari na kojima su reproducirani muzejsko-galerijski predmeti*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 21, 1973.
- *Osnivanje Muzejskog društva Slavonije i Baranje*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 25, 1974.
- *Izveštaj o radu Podružnice za Slavoniju Muzejskog društva Hrvatske*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 25, 1974.
- *Osnivanje i razvoj muzeja u Slavoniji*, Muzeologija, Zagreb, 19, 1975.
- *Vukovar - Vinkovci - Županja - priručnik za osnovne škole* (u suautorstvu), Školska knjiga, Zagreb, 1976. (do 1983. godine još pet izdanja)
- *Razvoj bankarstva na vukovarskom području*, Vukovar, 1976.
- *Sto godina vatrogastva u Vukovaru*, Vukovar, 1975.
- *Spomen-muzej nobelovcu Lavoslavu Ružički*, Kemija u industriji, Zagreb, 3, 1978.
- *Provođenje Zakona o udruženom radu u muzejsko-galerijskim ustanovama*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 35, 1977.
- *Spomen-muzej nobelovcu Lavoslavu Ružički*, katalog stalnog postava
- *Prilozi za povijest Bogdanovaca* (u suautorstvu), Vukovar, 1979.
- *Muzejske zbirke u osnovnim školama*, Glasnik slavonskih muzeja, Vukovar, 42, 1981.
- *Mreža muzeja i dalje aktualna*, Zbornik radova Muzeja revolucije BiH, Sarajevo, V-VI, 1979./1980.
- *Prilozi za povijest vinogradarstva i vinarstva na vukovarskom i iločkom području*, Radovi Centra za znanstveni rad JAZU, Vinkovci, 4, 1980.
- *Mreža muzejskih i drugih organizacija za zaštitu kulturno-povijesne baštine Slavonije i Baranje*, Treći znanstveni sabor Slavonije i Baranje, zbornik, Osijek, 1983.
- *Uloga kompleksnih zavičajnih muzeja na slavonsko-baranjskom području*, Četvrti znanstveni sabor Slavonije i Baranje, sažeci, Slavenska Požega, 1983.
- *Prilog za povijest privrede i građanskog društva u Vukovaru u drugoj polovici 19. stoljeća, na temelju životopisa načelnika Josipa Rukavine*, Slavonski povijesni zbornik, 1-2, Slavonski Brod, 1986.
- *Tvornica betonskih blagajni "B.O.B." u Vukovaru, kao primjer ubrzanog industrijskog poduzetništva poslije Prvoga svjetskog rata*, Slavonski povijesni zbornik, 1-2, Slavonski Brod, 1988.
- *Stanje i razvoj znanstvenoistraživačkog rada i potencijala u materijalnoj proizvodnji Slavonije i Baranje*, Privreda, 6-7, Osijek, 1988.
- *Povijesni aspekt kanala Dunav - Sava*, Privreda, 2, Osijek, 1989.
- *Vukovar prije 80 godina*, Vupik, Vukovar, 1. siječnja 1989.
- *Vuka i Vukovar*, Vupik, Vukovar, 1. veljače 1989.
- *Život i običaji koncem 18. stoljeća*, Vupik, Vukovar, 1. ožujka 1989.

- *Počeci vukovarske industrije*, Vupik, Vukovar, 1. ožujka 1989.
- *Prve socijalističke ideje i prvomajske proslave*, Vupik, Vukovar, 1. svibnja 1989.
- *50. godišnjica Nobelove nagrade Lavoslava Ružičke*, Vupik, Vukovar, 1. lipnja 1989.
- *Govedarstvo vukovarskog kraja u prošlosti (I.)*, Vupik, Vukovar, 1. srpnja 1989.
- *Govedarstvo vukovarskog kraja u prošlosti (II.)*, Vupik, Vukovar, 1. kolovoza 1989.
- *Riječni saobraćajni centar na Dunavu*, Vupik, Vukovar, 1. rujna 1989.
- *Čuvena srijemska vina diljem Europe*, Vupik, Vukovar, 1. listopada 1989.
- *Vukovar u planovima za izgradnju kanala Dunav - Sava od Vukovara do Šamca*, Vupik, Vukovar, 1. studenoga 1989.
- *Stari vukovarski vašari*, Vupik, Vukovar, 1. prosinca 1989.
- *Kako je Vukovar elektrificiran*, Vupik, Vukovar, 1. siječnja 1990.
- *Konjogojstvo poznato širom Europe*, Vupik, Vukovar, 1. veljače 1990.
- *Vukovarski nonius vrsna pasmina konja - poznata širom Europe*, Vupik, Vukovar, 1. ožujka 1990.
- *Počeci i razvoj bankarstva*, Vupik, Vukovar, 1. travnja 1990.
- *Pčelarstvo od XVI. stoljeća*, Vupik, Vukovar, 1. svibnja 1990.
- *Vukovarsko tiskarstvo i novinarstvo*, Vupik, Vukovar, 1. lipnja 1990.
- *Nagodinu 100. godišnjica vukovarske Gimnazije*, Vupik, Vukovar, 1. srpnja 1990.
- *Od srijemske kuge do vukovarske bolnice*, Vupik, Vukovar, 1. kolovoza 1990.
- *Mjernici na vukovarskom području - stranci*, Vupik, Vukovar, 1. rujna 1990.
- *770-godišnji jubilej (1220. - 1990.)*, Vupik, Vukovar, 1. listopada 1990.
- *Naselja vukovarskog područja u srednjem vijeku (I.)*: Bapska, Tompojevci, Lovas i Tovarnik, Vupik, Vukovar, 1. prosinca 1990.
- *Naselja vukovarskog područja u srednjem vijeku (II.)*: Šarengrad, Mohovo, Opatovac, Mikluševci, Vupik, Vukovar, 30. ožujka 1991.
- *Naselja vukovarskog područja u srednjem vijeku (III.)*: Berak, Čakovci, Sotin, Svinjarevci i Negoslavci, Vupik, Vukovar, 30. lipnja 1991.
- *Konjogojstvo u prošlosti na području Vukovara, I. i II. dio* (u suautorstvu), Veterinarska stanica, 3, Zagreb, 1991.
- *Zemljišne karte Vukovarskog vlastelinstva kao izvori za povijest istočne Hrvatske poslije oslobođenja od Turaka*, Peti znanstveni sabor Slavonije i Baranje, sv. I., Osijek, 1991.
- *Gimnazija u Vukovaru, spomenica u povodu 100. obljetnice osnivanja, školske godine 1891./1892.*, Zagreb, 1992., II. izdanje 1996.
- *Građa za povijest naselja istočne Slavonije u 18. stoljeću* (na Vukovarskom vlastelinstvu), Anali Zavoda za znanstveni rad HAZU u Osijeku, 9, 1993.
- *Prilozi za povijest naselja u istočnoj Slavoniji u 18. stoljeću* (na Vukovarskom vlastelinstvu), Anali Zavoda za znanstveni rad HAZU u Osijeku, 10, 1994.
- *Ružička i Vukovar* (u suautorstvu), Kemija u industriji, 43, Zagreb, 1994.
- *Položaj i prirodno bogatstvo vukovarskog kraja, vukovarski kraj u prošlosti i vukovarska općina 1991. godine*
- *Vukovar glavni grad Vukovarsko-srijemske županije u Republici Hrvatskoj*, Zagreb, 1993., II. izdanje 1994., III., dopunjeno izdanje 1996., IV., dopunjeno izdanje 1998.
- *Franjevci i Vukovar*, u pretisku djela *Crnice iz prošlosti Vukovara o. Placida Belavića*, Zagreb, 1993.
- *Prometni položaj sjeveroistočne Hrvatske*, u monografiji *Hrvatska povijest sjeveroistočnog područja*, Osijek, 1994.
- *Kulturno stvaralaštvo i spomeničko naslijeđe Vukovara*, u monografiji *Vukovar - vjekovni hrvatski grad na Dunavu*, Zagreb, 1994.
- *Vukovar i okolica pod turskom (osmanskim) vlašću* (u suautorstvu), u monografiji *Vukovar - vjekovni hrvatski grad na Dunavu*, Zagreb, 1994.
- *Srijemska županija, Vukovarsko vlastelinstvo i trgovište Vukovar* (u suautorstvu), u monografiji *Vukovar - vjekovni hrvatski grad na Dunavu*, Zagreb, 1994.
- *Uspon građanskog Vukovara, 1850.-1918. godine* (u suautorstvu), u monografiji *Vukovar - vjekovni hrvatski grad na Dunavu*, Zagreb, 1994.
- *Književnici i književnost na tlu Vukovara* (u suautorstvu), u monografiji *Vukovar - vjekovni hrvatski grad na Dunavu*, Zagreb, 1994.
- *Vukovarska stvarnost 1992. i 1993. godine* (u suautorstvu), u monografiji *Vukovar - vjekovni hrvatski grad na Dunavu*, Zagreb, 1994.
- *Franjevci, Sv. Bono i Vukovar*, u pretisku djela *Razgovor duhovni od Svetoga Bone mučenika od o. Antuna Tomaševića*, Zagreb, 1994.
- *Iz prošlosti Sotina i župna crkva u Sotinu*, u pretisku djela *Čudotvorna Gospina slika u Sotinu od o. Placide Belavića*, Zagreb, 1995.



- *Položaj i povijesno značenje Vukovarsko-srijemske županije*, u: *Gdje su naši najmiliji?*, Zagreb, 1995.
- *Srijemska županija, Županija vukovarsko-srijemska*, Vinkovci, 1995.
- *Čekajući novo svjetlo - elektrifikacija Vukovara*, Vjesnik Hrvatske elektroprivrede, br. 55-59, Zagreb, 1995.
- *Izvorni dokumenti o Sotinu iz 18. i prve polovice 19. stoljeća*, Povijesne bilješke o Sotinu Ferde Gerstnera, Zagreb, 1996.
- *Vukovarsko-srijemska županija*, priručnik za zavičajnu nastavu, Zagreb, 1996.
- *Od golubice do mira, četiri bisera istočne Hrvatske*, katalog izložbe (u suautorstvu), Zagreb, 1997.
- *Pregled povijesti Bogdanovaca od 13. do 20. stoljeća, Bogdanovci - svjedočanstvo o postojanju vjekovnog hrvatskog naselja*, Zagreb, 1998.
- *Osnutak (obnova) Županije srijemske godine 1745.*, Vukovarsko-srijemska županija, Vinkovci, 1997.
- *Hrvatski ban Josip Šokčević*, katalog izložbe, Vinkovci, 1996.
- *Memorijalni i znanstveni centar nobelovca Lavoslava Ružičke u Vukovaru*, Zagreb, 1998.
- *Nobelovac Lavoslav Ružička, 1887.-1976.*, Zbornik radova Ružičkini dani, Vukovar, 1998.
- *Franjevci i Vukovar, Franjevački samostan i crkva Sv. Filipa i Jakova*, Vukovar, 1998.
- *Počeci elektrifikacije Vukovara, Energetika, gospodarstvo, ekologija, etika*, 5, Zagreb, 1998.
- *Gospodarske, kulturne i političke prilike u Vukovaru i uloga Hrvatskog pjevačkog i glazbenog društva "Dunav" i Vukovar 1991. godine, Domovinski rat, progonstvo i povratak i djelovanje HKUD "Dunav" u progonstvu*, Spomenica HKUD-a Dunav Vukovar u progonstvu, Vukovar, 1999.
- *Hrvatstvo Vukovara*, Vjesnik od 3. do 9. siječnja 1993., Zagreb
- *Osam stoljeća Vukovara*, Čovjek i prostor, Zagreb, 1, 1992.
- *Dr. sc. Antun Bauer, osnivač i Ante E. Brlić, prvi direktor i prvi kustos Gradskog muzeja u Vukovaru*, Osnivači i prvi kustosi muzeja u Hrvatskoj, Osijek, 1999.
- *Na početku*, Vukovarsko-srijemska županija, Vinkovci, 2000.

GLAVNI I ODGOVORNI UREDNIK SLJEDEĆIH KNJIGA

- *Upoznajte Vukovar*, Vukovar, 1973.
- *Vukovar i okolica*, Zagreb, 1981.
- *Vučedol*, Zagreb, 1981.
- *Spomenici revolucionarnog radničkog i narodnooslobodilačkog pokreta općine Vukovar*, Vukovar, 1985.
- *Glasnik slavonskih muzeja*, Vukovar, od br. 30/1976. do br. 38/1978.
- *Vukovar - glavni grad Županije vukovarsko-srijemske*, Zagreb, 1993., II. izdanje 1994., III. izdanje 1996., IV. izdanje 1998.
- *Ilok* (Bapska, Mohovo, Šarengard), Zagreb, 1994.
- *Pretisak djela "Crtice iz prošlosti Vukovara od o. Placida Belavića"*, Zagreb, 1993.
- *Pretisak djela "Razgovor duhovni od Svetoga Bone Mučenika od o. Antuna Tomaševića"*, Zagreb, 1994.
- *Pretisak djela "Čudotvorna Gospina slika u Sotinu od o. Placide Belavića"*, Zagreb, 1995.
- *Gdje su naši najmiliji?*, Zagreb, 1995.
- *Povijesne bilješke o Sotinu Ferde Gerstnera*, Zagreb, 1996.
- *Bogdanovci - svjedočanstvo o postojanosti vjekovnog hrvatskog naselja*, Zagreb, 1998.
- *Suzama do istine*, Zagreb, 1999.
- *HKUD Dunav Vukovar u progonstvu*, Vukovar, 1999.
- *Deset godina nade i boli*, Zagreb, 2001.

STRUČNI RADOVI U REALIZACIJI MUZEJSKIH IZLOŽBI

Stalni postavi

- Izrada izvedbenog programa i realizacija stalnog postava Gradskog muzeja u Vukovaru u razdoblju 1967.-1973. godine za cjeline: Vukovarsko područje u turskom razdoblju (na temelju magistarskog rada), Razvoj cehova, građanske klase, društvenog života i uopće vukovarskog područja 18. i 19. stoljeća, Radnički pokret vukovarskog područja od prvih početaka do 1941. godine
- Suradnja pri realizaciji stalnog postava Gradskog muzeja Vukovar za ostale sadržaje (etnologija, NOB i dr.), ukupno u 23 izložbene prostorije
- Izrada izvedbenog programa i realizacija (u suradnji s drugim autorom) stalne izložbe Spomen-muzeja II. kongresa KPJ u Vukovaru, 1970. godine
- Izrada izvedbenog programa za cjelinu Tursko razdoblje u Muzeju grada Iloka, 1972. godine
- Izrada izvedbenog programa i realizacija stalnog postava Spomen-muzeja nobelovcu Lavoslavu Ružički u Vukovaru, 1977. godine

Povremene izložbe

- *Revolucionar Stjepan Supanc*, 1966. godine (na temelju objavljene knjige istog naslova)
- *Razvoj vatrogastva, u povodu 100. godišnjice vatrogastva u Vukovaru*, 1975. (na temelju objavljene knjige istog naslova)
- *Razvoj bankarstva na vukovarskom području*, 1976. godine (na temelju objavljene knjige istog naslova)
- *Oružje 18. i 19. stoljeća*, 1968. godine
- *Vukovar na starim razglednicama*, 1971. godine
- *Hrvatski ban Josip Šokčević*, Vinkovci, 1997.

STRUČNI RADOVI KANDI-
DATA ZA ZVANJE KUSTOSA U
2001. GODINI

ALUJEVIĆ, Maja. *Nošnje središnje Hrvatske i Slavonije*, u fondusu Etnografskog muzeja Split (Split, Etnografski muzej)

BELAMARIĆ, Ivica. Jedna izložba u inozemstvu (Vinkovci: Gradski muzej Vinkovci)

BELUŠIĆ, Andreja. Prezentacija edukativne djelatnosti Hrvatskoga povijesnog muzeja i njegove komunikacije sa školskom djecom na primjeru pokretne izložbe *Svakodnevni život hrvatskih plemićkih obitelji u 18. st.* (Zagreb, Hrvatski povijesni muzej)

BREZINŠČAK, Muzej dr. Ljudevita Gaja, Krapina (Krapina, Pučko otvoreno učilište, Gradski muzej Krapine i okolice)

BREZOVAČKI-BIĐIN, Iva. Arhiv Nove tendencije u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti)

BURMAS-DOMANČIĆ, Dejanira. Galerija Arsenal Centra za zaštitu kulturne baštine otoka Hvara (Hvar, Centar za zaštitu kulturne baštine otoka Hvara)

BUTKOVIĆ, Hrvoje. Izbor iz ranosrednjovjekovne plastike Zavičajnog muzeja Poreštine (Poreč, Otvoreno pučko učilište, Zavičajni muzej Poreštine)
ČARGO, Boris. Komične kazališne maske na aplikama iz Salone (Split, Arheološki muzej)

DREMPETIĆ HRČIĆ, Nikola. Oružje u muzeju (Gornja Stubica, Muzeji Hrvatskog zagorja, Muzej seljačkih buna)

DRUŽAK, Antonija. Karlovački likovni susreti (Karlovac, Gradski muzej Karlovac)

DULIBIĆ, Ljerka. Firentinska slikarska škola u stalnim postavima i katalogima Strossmayerove galerije starih majstora (Zagreb, Strossmayerova galerija starih majstora)

GORETA, Aleksandra. Galerija "Vjekoslav Karas" u Karlovcu (Karlovac, Gradski muzej Karlovac)

JELČIĆ, Zrinka. Privatne zbirke u Muzeju grada Zagreba (Zagreb, Muzej grada Zagreba)

JURICA, Jurica. Značaj, način prezentacije i popratni sadržaji buduće arheološke izložbe "Lobor" (Gornja Stubica, Muzeji Hrvatskog zagorja, Muzej seljačkih buna)

STRUČNI RADOVI ZA ZVANJA U MUZEJSKOJ STRUCI U 2003. GODINI

SNJEŽANA RADOVANLIJA MILEUSNIĆ □ Muzejski dokumentacijski centar, Zagreb

Nakon dvogodišnje stanke zbog preseljenja knjižničnog fonda,¹ nastavljamo s predstavljanjem mladih stručnjaka u muzejskoj struci opisom sadržaja njihovih stručnih radova koji su sastavni dio stručnog ispita (*Pravilnik o polaganju stručnih ispita u muzejskoj struci*, NN 56/03).

Zbirka rukopisa Muzejskoga dokumentacijskog centra obogaćena je tijekom 2003. godine s 19 novih radova mladih muzejskih stručnjaka. Radovi su popisani abecednim slijedom prezimena njihovih autora, bibliografski su opisani i popraćeni sažetkom njihova sadržaja.

BABIĆ, Angela. Arheološka slika Podstrane od ranoga srednjeg vijeka. - Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2003. - 47 (26) str.: ilustr.; 30 cm
Bibliografske bilješke ispod teksta - Bibliografija: str. 45-47. - Prilozi
Mentor Ante Rendić Miočević

Autorica je na temelju arheoloških nalaza prikazala prošlost Podstrane, naselja u srednjoj Dalmaciji. Služila se topografsko-kronološkim metodološkim načelom. Nalaze iz razdoblja prapovijesti, antike i ranoga srednjeg vijeka grupirala je topografski prema lokalitetima ističući njihovo značenje za ukupnu arheološku sliku kraja. Tim je istraživanjem dala prilog dosadašnjemu skromnom stupnju istraženosti arheoloških spomenika u poljičkoj regiji. U završnom poglavlju dala je sažeti osvrt na ukupnu kulturnu baštinu Podstrane. Prilozi sadržavaju topografski indeks, popis ilustracija, opsežnu bibliografiju te nacрте, crteže i fotokopije fotografija.

GOBIĆ-BRAVAR, Đeni. Zahvati ponovne restauracije na nekolicini prapovijesnih posuda već restauriranih početkom 20. stoljeća. - Pula: Arheološki muzej Istre, 2003. - 20 str.: ilustr. u boji; 30 cm
Bibliografija: str. 9.
Mentorica Maja Velicogna-Novoselac

Arheološki muzej Istre u Puli pokrenuo je tijekom 2003. godine postupak ponovne restauracije prapovijesne keramike iz muzejske čuvaoice. Autorica je kraćom komparativnom analizom usporedila postupke restauriranja primjenjivane početkom 20. stoljeća sa suvremenim postupcima te istaknula razloge ponovne restauracije. Detaljno je opisala restauratorske zahvate, poprativši ih ilustracijama. U dodatku rada detaljnije je opisala nekolicinu različitih problema s kojima se susretala tijekom raznih zahvata. Tekst je popraćen ilustracijama muzejskih predmeta prije i nakon restauracije.

JURAGA, Silvana. Restauracija antičke svjetiljke - lucerne. - Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2003. - (6) str.: ilustr.; 30 cm
Mentor Janko Jeličić

Autorica je opisala proces restauracije antičke svjetiljke (lucerne) pronađene tijekom arheološkog istraživanja ostataka crkve sv. Petra i Mojsija u Solinu. Tekstom i ilustracijom u boji opisala je postupke ispiranja, sušenja, čišćenja ostataka nečistoće, lijepljenja i spajanja, djelomične rekonstrukcije te crtanja. Navela je i materijale kojima se koristila u restauratorskom procesu (vrste ljepila, glina, gips itd.).

KAUZLARIĆ, Mario. Konzervatorsko-restauratorska obrada predmeta iz brončanodobnih ostava. - Slavonski Brod: Muzej Brodskog Posavlja, 2003. - 14 str.: ilustr. u boji; 32 cm
Mentorica Maja Velicogna-Novoselac

Muzej Brodskog Posavlja kao dio svoje arheološke zbirke čuva 13 brončanodobnih ostava (skupina brončanih predmeta ukopanih na jednome mjestu u zemlji). Autor iznosi osnovne podatke o ostavama pronađenim na području Brodskog Posavlja, njihovu sadržaju i važnosti za istraživanje metalurške djelatnosti u naseljima uz Savu. Konzervatorsko-restauratorski zahvati provedeni su na 34 predmeta. Autor je detaljnije opisao sve etape rada na tri predmeta. Postupak obuhvaća opis zatečenog stanja, uz ilustraciju, te popis izvedenih postupaka (fotografiranje predmeta, kemijska analiza, čišćenje, stabilizacija, spajanje, zaštita).

KLISOVIĆ-KALAUZ, Marijana. Razvoj višestranačja u Šibeniku.- Šibenik: Muzej grada Šibenika, 2003. - 21, 11 str.: ilustr.; 30 cm
Bibliografija: str. 21. - Prilozi
Mentorica Ela Jurdana

Pismeni rad za polaganje stručnog ispita sadržava tekst i kataloge jedinice povremene izložbe Muzeja grada

Šibenika Razvoj višestranačja u Šibeniku. Tekstualni dio obrađuje povijest političkih stranaka, prvih višestranačkih izbora i analizu izbornih rezultata u općini Šibenik. Drugi dio sadržava katalošku građu s ilustracijama i opisom 45 jedinica. Obuhvaćeni su izborni plakati, fotografije, referendumski listići, glasački listići, novinski isječci i druga građa upotrijebljena za prezentaciju teme iz suvremene šibenske povijesti.

KOVAČEVIĆ, Nela. Arheološka istraživanja na mostarskim utvrdama 2002. godine. - Mostar, 2003. - 46 str.: ilustr.; 32 cm
Bibliograf. bilješke ispod teksta. - Bibliografija: str. 24-25 - Summary - Prilozi
Mentor Ante Rendić Miočević

Autorica donosi rezultate arheoloških istraživanja provedenih tijekom 2002. godine na utvrđenjima mostarskog mosta. U uvodnim poglavljima iznosi povijest mosta i fortifikacijskih sklopova na obje obale Neretve, vremenski određuje pronađene zidne strukture te donosi prostorni razvoj lokaliteta kroz sedam faza, od prvog spomena 1444., gradnje visećega drvenog mosta 1452. godine, preko izgradnje kamenog mosta 1566. godine do danas. Dala je i poseban osvrt na pokretne arheološke nalaze koji su rezultat arheoloških istraživanja na obje obale Neretve. U prilogima su sadržani arhitektonski nacrti i crteži te ilustracije arheoloških nalaza. Provedeno istraživanje stručna je osnova za temeljitu obnovu i revitalizaciju mosta i kula nakon ratnih razaranja (1992.-1995.).

KOVAČIČ, Andreja. Tipologija izložbi u Muzeju za umjetnost i obrt u razdoblju od 2000. do 2003. godine. - Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003. - 21, 15, 10 str.; 30 cm
Bibliograf. bilješke ispod teksta. - Bibliografija: str. 21.
Mentorica Dubravka Osrečki-Jakelić

Autorica je predstavila osnovne tipove muzejskih izlaganja prema teoriji dr. sc. Ive Maroevića: muzealna ekspozicija (stalni postav), muzejska izložba (povremena izložba), izložba (pokretna izložba), velika tematska izložba, kao i tipologije muzejskih izložaba drugih teoretičara muzeologije (P. van Mensch, M. Belcher, E. P. Alexander). Izložbe Muzeja za umjetnost i obrt realizirane od 2000. do 2003. godine razvrstala je prema navedenim tipologijama (monografske izložbe iz fundusa MUO-a; velike tematske izložbe; izložbe donacija; izložbe koje se koriste izložbenim prostorom MUO-a; edukativne izložbe pedagoške radionice MUO-a). Prilozi ovog rada donose kronološki popis izložbene djelatnosti MUO-a te razgovore s autorima većih muzejskih izložaba (Vladimira Malekovića, Vesne Lovrić-Plantić, Dubravke Osrečki-Jakelić, Ante Rašića, Maline Zuccon-Martić).

KRNOUL, Melita. Restauracija zastave Varaždinske županije iz 1797. godine. - Varaždin: Gradski muzej Varaždin, 2003. - 41 str.: ilustr. u boji; 30 cm
Bibliografija: str. 41.
Mentorica Iva Čukman

Restauratorica je detaljno opisala sve postupke restauracije na zastavi Varaždinske županije iz 1797. godine pohranjene u Gradskome muzeju Varaždin. U radu je navela dokumentaciju o restauratorskim postupcima koja sadržava podatke o povijesti zastave, materijalu od kojega je izrađena te likovnim prikazima s obje njezine strane. Iznijela je tehničke podatke o tkanini te ocjenu stanja predmeta prije restauracije. Svi postupci restauriranja (skidanje prašine, čišćenje metalnih niti, pranje, bojenje svile, konsolidiranje, pozlata, šivanje) provedeni su u Radionici za restauraciju tekstila Gradskog muzeja Varaždin. U završnom dijelu rada autorica je navela i preporuke za izlaganje zastave u muzejskom postavu.

MAČKOVIĆ, Romana. Arheološka topografija područja grada Sveti Ivan Zelina. - Sveti Ivan Zelina: Muzej Sveti Ivan Zelina, 2003. - (26) str.: ilustr. u bojama; 30 cm
- Bibliografija - Table
Mentor Želimir Škoberne

Autorica je dala pregled arheoloških lokaliteta na području Svetog Ivana Zelina. Služila se popisom Konzervatorskog odjela iz Zagreba koji obuhvaća 18 lokaliteta od prapovijesti do kasnoga srednjeg vijeka. Detaljnijim opisom pojedinih lokaliteta, od kojih su samo tri sustavno istraživana, autorica je nastojala upozoriti na bogatu povijest zelinskog kraja čije je naseljavanje teklo kontinuirano od prapovijesti do danas, kao i na potrebu provođenja daljnjih sustavnih arheoloških istraživanja. U prilogima su sadržane reprodukcije fotografija s arheoloških lokaliteta te pojedinih nalaza.

MARKOVIĆ, Maja. Restauracija antičke svjetiljke - lucerne - Split: Muzej hrvatskih arheoloških spomenika, 2003. - (6) str.: ilustr.; 30 cm
Mentor Janko Jeličić

Autorica je opisala restauratorske postupke koje je provela na antičkoj svjetiljci (lucerni) pronađenoj pri istraživanjima lokaliteta crkve sv. Petra i Mojsija u Solinu. Nakon opisa stanja predmeta prije restauracije autorica je ukratko opisala proces rada i provedene postupke čišćenja, sušenja, lijepljenja te rekonstrukcije upotrebom alabastera. Proces rada prikazala je i priloženom fotografskom dokumentacijom.

KANCIR, Ivana. Međunarodna izložba u organizaciji Muzeja suvremene umjetnosti (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti)

KLOBUČAR, Andrea. Povijesni pregled vođenja dokumentacije Muzeja za umjetnost i obrt (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt)

KOMŠO, Darko. Analiza kre-menog materijala s gradine Monkodonja kod Rovinja : iskopavanje 1997-2000. (Pula)

KONATIĆ, Natali. Narodni muzej Zadar (Zadar, Narodni muzej)

KULENOVIĆ, Igor. Nova nalazišta s lavljim parovima sa lokaliteta Gabajeva greda kod Koprivnice (Koprivnica)

MIHELIĆ, Sanjin. Prilog poznavanju pretpovijesne zemljoradnje (Zagreb, Arheološki muzej)

MIKLIK-LOZUK, Lidija. Kasnobrončanodobna ostava iz Poljanaca s pozicije Donje polje (Slavonski Brod, Muzej Brodskog Posavlja)

MILAKOVIĆ, Gordana. Zbirka starih razglednica Povijesnog muzeja Istre (Pula, Povijesni muzej Istre)

PETKOVIĆ, Danijel. Iskustva i kritički osvrt na izložbu *Novcem kroz pet stoljeća povijesnog razvitka, izbor iz numizmatičkih zbirki Povijesnog odjela od prve polovice 15. do sredine 20. stoljeća* te prijedlozi za postavljanje izložbi sličnog sadržaja u budućnosti i formiranje stalnog postava Povijesnog odjela (Vinkovci, Gradski muzej Vinkovci)

ŠODA, Lucija. Pčelarstvo u prirodoslovnoj obuci pučkih škola (Zagreb, Hrvatski školski muzej)

STRUČNI RADOVI KANDI-DATA ZA ZVANJE KUSTOSA 2002. GODINE

ALILOVIĆ, Maja. Rudolf Mosinger fotograf i svjetlotiskar: primjeri iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt)

BIŠKUPIĆ, Margareta. Ženska narodna nošnja u Turopolju (Velika Gorica: Muzej Turopolja)

CERAJ-CERIĆ, Iva. Inventarizacija građe arhitekta Antuna Ulricha pohranjena u Hrvatskom muzeju arhitekture (Zagreb: HAZU, Hrvatski muzej arhitekture)

ČIZMIĆ, Frane. Ambijentalni prostori prizemlja Kneževa dvora (Dubrovnik: Dubrovački muzej, Kulturno-povijesni muzej)

DLAKA, Irena. Katalog muzejskih predmeta : standardi, problematika i prijedlozi (Mali Lošinj: Pučko otvoreno učilište)

GALE, Ina. Vučedolsko naselje na Ervenici (Vinkovci: Gradski muzej Vinkovci)

HOLCER, Draško. Sitni sisavci iz Lonjskog polja u Zbirci sisavaca Zoologijskog zavoda Prirodoslovno-matematičkog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu (Zagreb, Hrvatski prirodoslovni muzej)

HRSTIĆ, Igor. Rezultati arheološkog rekognosciranja i topografije na mikroregiji Klokun - Vrujska (Mala Vruja), između Podgore i Drašnica kod Makarske: i o nekim osobitostima Makarskog primorja (Makarska: Gradski muzej Makarska)

HRUST, Nikolina. Dokumentacija i obrada podataka Zbirke odljeva hrvatskih povijesnih spomenika IX. - XV. st. Gliptoteka HAZU (Zagreb: Gliptoteka HAZU)

KATUNARIĆ, Tea. Analiza kampanskog posuda s potonulog antičkog broda u uvali Vela Svitnja na otoku Visu (Split: Arheološki muzej)

KEŠAC, Gracijano. Zbirka odličja Povijesnog muzeja Istre (Pula: Povijesni muzej Istre)

KOCKOVIĆ, Tanja. Tradicionalan način nošenja i čuvanja vode (Pazin: Etnografski muzej Istre)

MARGETIĆ, Mirjana. Kruh naš svagdašnji: edukativni program Etnografskog muzeja Istre (Pazin: Etnografski muzej Istre)

MARKOVIĆ, Maja. Donacija Zlatko Prica (Samobor: Samoborski muzej)

NAJCER, Jasminka. Umjetnička ostavština obitelji Pejačević (Osijek: Galerija likovnih umjetnosti)

ORLIĆ, Olga. Tradicijska priprema kruha u Gračišću (Pazin: Etnografski muzej Istre)

POKLEČKI-STOŠIĆ, Jasminka. Problematizacija zamišljenog Multimedijalnog kulturnog centra u Zagrebu na primjeru Centre Georges Pompidou u Parizu i Cankarjevog doma u Ljubljani (Zagreb: Galerija Klovićevi dvori)

STUDEN, Zrinka. Seosko graditeljstvo Virovitice (Virovitica: Gradski muzej)

MIKULČIĆ, Snježana. Geološka zbirka Šumarskog fakulteta u Zagrebu. - Zagreb: Hrvatski prirodoslovni muzej, 2003. - 5, 22 str.: ilustr. u boji; 32 cm

Mentor Vladimir Zebec

Geološka zbirka Šumarskog fakulteta u Zagrebu sadržava 235 uzoraka prikupljenih na području Hrvatske i drugih susjednih zemalja. Autorica je opisala postupke čišćenja i determinacije geoloških uzoraka te njihovu stručnu obradu i izradu muzejske računalne dokumentacije. Detaljnije je opisala sadržaj i rubrike računalnog programa, način unosa, pretraživanja i ispisa podataka. Prilog sadržava cjeloviti katalog Geološke muzejske zbirke s podacima o inventarnom broju, vrsti uzorka, njegovu nalazištu, opisu, oznakama, vrijednosti, osobama vezanim za podrijetlo uzoraka, njegovu smještaju i drugim činjenicama.

MUFIĆ, Marija. Sređivanje Etnografske zbirke Zavičajnog muzeja grada Rovinja. - Rovinj: Zavičajni muzej grada Rovinja, 2003. - 16 str.: ilustr.; 30 cm

Bibliografija - Prilozi

Mentorica Željka Kolveshi

Zavičajni muzej grada Rovinja nema ustrojenu Etnografsku zbirku iako u muzejskoj čuvaonici posjeduje etnografsku građu vezanu za grad Rovinj i okolice. Etnografska građa s oko 1 800 predmeta većinom je skupljena donacijama ribara i građana. Autorica je opisala poslove koje je provela na sređivanju građe, a koji obuhvaćaju inventarizaciju i obradu podataka primjenom računalne tehnologije te izdvajanje građe u tematske skupine: ribarstvo, religija, svakodnevni život, tekstil. Predložila je i postupke preventivne zaštite, kao i uključivanje etnografske zbirke u stalni postav Muzeja. U prilogima su sadržani ispisi računalno izrađenih inventarnih kartica.

PODGORSKI - ANTOLOVIĆ, Jasminka. Izvještaj o konzervatorsko-restauratorskim radovima na slici Bogorodica. - Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, Radionica za slikarstvo i polikromiranu skulpturu, 2003. - 23 str.: ilustr.; 30 cm

Bibliografija - Prilozi

Mentor Zlatko Bielen

Autorica je opisala postupke konzervatorsko-restauratorskih radova provedenih na slici Bogorodica nepoznatog autora, nastaloj u razdoblju 15. - 16. st., koja je u vlasništvu Muzeja za umjetnost i obrt (MUO) u Zagrebu. Izvješće sadržava detaljan opis slike, opis stanja prije zahvata, prijedlog konzervatorsko-restauratorskih radova, rezultate istražnih radova, etape i postupke provedenih radova te preporuke za preventivnu zaštitu i izlaganje. Tekst je ilustriran brojnim reprodukcijama u boji, crtežima i shemama. U prilogima je sadržana grafička dokumentacija. Konzervatorsko-restauratorski radovi provedeni su u Radionici za slikarstvo i polikromiranu skulpturu MUO-a.

RATKOVČIĆ, Rosana. Muzeološka koncepcija novog stalnog postava Memorijalnog muzeja Spomen-područja Jasenovac. - Jasenovac: Spomen-područje Jasenovac, 2003. - 12 str.: ilustr.; 30 cm

Mentorica Žarka Vujić

Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac obuhvaća prostor bivšeg koncentracionog logora sa spomenikom Cvijet arhitekta Bogdana Bogdanovića te Memorijalni muzej. Autorica je ukratko opisala povijest Muzeja, sudbinu muzejske građe tijekom Domovinskog rata, nastavak muzejske djelatnosti u 1997. godini. Detaljnije je opisala muzeološku koncepciju novoga stalnog postava koji će, uz predstavljanje povijesnih činjenica i građe što ih dokumentira, posebnu pozornost pridati žrtvama logora. Iznijela je sinopsis stalnog postava koji obuhvaća nekoliko osnovnih tema te niz tematskih jedinica (Život prije odvođenja u logor; NDH i koncentracioni logori; Jasenovački sistem logora; Život logoraša; Smrt). Tekst je ilustriran reprodukcijama predmeta koji će biti izloženi u stalnom postavu.

SABIONCELLO, Dijana. Restauracija odjevnih predmeta iz Etnografske zbirke Muzeja Cetinske krajine u Sinju. - Sinj: Muzej Cetinske krajine, 2003. - (12) str.: fotografije u boji; 32 cm; Bibliografija

Mentorica Nerina Eckhel

Etnografska zbirka Muzeja Cetinske krajine u Sinju ima oko 800 tekstilnih predmeta. Autorica je ukratko opisala konzervatorsko-restauratorske postupke primijenjene na svim tekstilnim predmetima te postupke njihove preventivne zaštite. Detaljnije je predstavila postupke rada na modrini - haljini od modroga valjanog sukna te terluca - obući pletenoj od bijele i smeđe vune. Tekst prate priložene fotografije u boji.

SALAMON, Sabina. Mediteranski kiparski simpozij : Intervencije prostora u prostoru u Parku skulptura Dubrova. - Labin: Gradska galerija, 2003. - 12 str.: ilustr. u boji; 30 cm

Mentor Darko Schneider

Park skulptura Dubrova nastao je aktivnošću Mediteranskoga kiparskog simpozija od 1969. godine do danas. Smješten je na lokaciji Dubrove, koja je integralni dio grada Labina i ima 86 skulptura na 40 ha. Autorica je predstavila nekoliko projekata Parka skulptura - intervencije prostora u prostoru kroz prizmu filozofsko-lingvističkih proučavanja Mieczysława Porebskog. Posebno je izdvojila Bijelu cestu - zajednički projekt koji je do sada okupio devet autora, Sjećanje otoka Gianpietra Carlesa te Dolac - amfiteatar Josipa Diminića. Opisala je i muzeološko osmišljavanje Parka skulptura u kamenu.

SARDOZ, Andrea. Restauracija renesansne glazirane keramike. - Pula: Arheološki muzej Istre, 2003. - (13) str.: ilustr.; 30 cm; Bibliografija
Mentorica Maja Velicogna-Novoselac

Na temelju vježbeničkog iskustva stečenoga u radionici Arheološkog muzeja Istre u Puli, autorica je opisala proceduru rada i pojedine faze restauracije jednoga renesansnog tanjura iz muzejskog fundusa. Uvodni dio rada sadržava opis općih restauratorskih pojmova te osnovna obilježja renesansne glazirane keramike. Tekstualni dio prate ilustracije u boji. U zaključku autorica je opisala teškoće s kojima se susretala u radu te obrazložila svoj odabir materijala i tehnika.

TOMASOVIĆ, Marinko. Problemi i neka pitanja uz arheološku topografiju Makarske i uže okolice : Makarska od prapovijesnog razdoblja do srednjeg vijeka. - Makarska: Gradski muzej Makarska, 2003. - 45 str., XVI str. s tablica: ilustr.; 30 cm
Bibliograf. bilješke ispod teksta - Bibliografija: str. 44-45. - Table: str. I-XVI.
Mentor Ante Rendić Miočević

Radnja je rezultat autorovih istraživanja arheološke problematike Makarskog primorja. Obraduje arheološke tragove od prapovijesti do srednjeg vijeka u vremenskom slijedu i u sklopu topografskih naznaka. Tekst je podijeljen na tri cjeline (Prapovijest; Antičko razdoblje; Antički lokaliteti s pretpostavljenim kontinuitetom u srednjovjekovno razdoblje) i popraćen je iscrpnim bibliografskim bilješkama. Prilozi sadržavaju reprodukcije fotografija i table s crtežima pojedinih arheoloških nalaza.

VISINTIN, Denis. Grbovi u gradu Pazinu. - Pazin: Muzej grada Pazina, 2003. - 28 str.: ilustr. u boji; 30 cm
Bibliografija: str. 27.
Mentorica Ela Jurdana

Kulturno-povijesna zbirka Muzeja grada Pazina sadržava nekoliko sačuvanih grbova pazinskih obitelji. Kao uvod u kataloški opis 41 primjerka iz Muzeja odnosno s nepokretne spomeničke baštine, autor je naveo osnovne pojmove iz heraldike te povijesne činjenice o pazinskoj grofoviji. Uz svaki grb naveo je podatke o njegovu nazivu, materijalu, tehnici, veličini, podrijetlu, vremenu, smještaju, obitelji, osobi ili instituciji kao nosiocu grba. Grbove je predstavio i popratnim ilustracijama u boji te kraćim opisom. Autor je opisao i prijedlog za muzejski stalni postav grbova u prikazu povijesti Pazinštine od 10. do 18. stoljeća.

Primljeno: 12. srpnja 2004.

TOPIĆ, Miroslava. Rimske svjetiljke s volutnim nosom pronađene na prostoru Augusteuma u Naroni (Split: Arheološki muzej)

TUK, Ana. Zbirka slika i crteža Ignaca Vizvarija u Muzeju grada Koprivnice (Koprivnica: Muzej grada Koprivnice)

VLAJO, Koraljka. Počeci industrijskog dizajna u Hrvatskoj : usporedba industrijskog dizajna keramičkog posuda 1950-ih u Hrvatskoj i Finskoj (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt)

WIEWEGH, Zoran. Rimske prstenaste fibule iz zbirke sisačkog Muzeja (Sisak: Gradski muzej Sisak)

ZLATUNIĆ, Romuald. Neolitički pogrebni ukop na prostoru istočne Jadranske obale i njegovom širem zaleđu (prijelazna zona) : tipološka statistička analiza (Pula: Arheološki muzej Istre)

ŽUPANIĆ, Tatjana. Komunikacijski oblici rada Muzeja Staro selo Kumrovec (Kumrovec: Muzeji Hrvatskog zagorja, Muzej Staro selo)

sl.1. Muzej "Staro selo" Kumrovec (muzej
je u sastavu Muzeja Hrvatskog Zagorja)sl.2. Najvažniji kriterij prilikom revitalizacije
je bila je autentičnost objekata i njihova
etnografska, povijesna i graditeljska vrijednost. Objekti u kojima domaćini nisu
željeli živjeti pod određenim muzeološkim
uvjetima, otkupljeni su od vlasnika, dok je
nekoliko gospodarskih zgrada s okućnicama
ostalo u izvornoj funkciji, odnosno
koriste ih vlasnici.sl.3. Sastavni dio svake okućnice bile su
gospodarske zgrade - staje, u tradicijskom
graditeljstvu ovog kraja građene u maniri
katnice.

PEDESET GODINA OPSTOJNOSTI MUZEJA STARO SELO U KUMROVCU

DUNJA ŠARIĆ □ Muzeji Hrvatskog zagorja, Muzej Staro selo, Kumrovec



Još danas, četrnaest godina nakon privikavanja demokratskim životnim uzusima, koplja se lome oko vječno aktualnog pitanja mnogih žitelja naše domovine: treba li Muzej *Staro selo* u Kumrovcu prihvaćati s političkom ili pak s kulturnom konotacijom.

Istina, Muzej je prije 50 godina iznikao iz restaurirane rodne kuće Josipa Broza Tita, predsjednika nekadašnje komunističke Jugoslavije kojega su cijenile i priznavale gotovo sve zemlje svijeta.

Također je tako notorna činjenica da su staja po staja, kuća po kuća otkupljivane od domicilnog stanovništva radi restauracije ili rekonstrukcije središta, odnosno najstarijeg dijela sela Kumrovca, zahvaljujući političkim dužnosnicima koji su imali sluha za promicanje kulture.

Spominjući Kumrovec i njegov jedinstveni muzej na otvorenome u Hrvatskoj, možda je samo uski krug kulturnih djelatnika svjestan da bez valjanih, stručno napravljenih studija s kraja 1940-ih, u autorskoj izradbi prof. Marijane Gušić, čiju su razradu kasnije nastavile grupe stručnjaka interdisciplinarne provenijencije, danas ne bi bilo muzeja sa specifičnom i prepoznatljivom kulturno-turističkom profilacijom.

Stručni zaposlenici Muzeja zadane i pomno razrađene radne dimenzije rješavaju prema propisanim normativima muzeološke struke. S obzirom na to da je Muzej 60-ak kilometara udaljen od Zagreba, dakle smješten je uz samu granicu s Republikom Slovenijom, koju upravo u tom dijelu razgraničava rijeka Sutla, tu je i zrak čist, miris ozona širi se tjerajući bojazan od prevelikog štetnog djelovanja freona za ljetnih žega. U ovom vremenu erozivnih uništavanja i prirodnih ljepota uopće, jedini hrvatski muzej na otvorenome *in situ* bilježi konstantan i zavidan broj domaćih i stranih posjetitelja.

I tako je bilo sve od 1953. godine, kada je restaurirana i za posjetitelje otvorena prva kuća, Muzej maršala Tita. Bila je to rodna kuća Josipa Broza Tita, prizemna zidanica sagrađena u duhu tradicionalnoga graditeljstva za dvije do tri obitelji u bližem srodstvu. U Kumrovcu, kao i cijelom Hrvatskom zagorju, način života u obiteljskim zadrugama zadržao se relativno dugo, ponegdje sve do Drugoga svjetskog rata.

Bez obzira na negativne konotacije vezane za Muzej, napose od nekolicine zlonamjernih posjetitelja, uključujući i pojedine medije (poneki napisi u tisku i reportaže na TV-u), koji u svojim rijetkim prilozima uporno spominju samo



sl.4. Tradicionalna manifestacija
„Zagorska svadba“, Muzej "Staro selo"
Kumrovec

sl.5. Tradicionalna manifestacija
„Zagorska svadba“, Muzej "Staro selo"
Kumrovec



sl.6. Od osnutka Muzeja, kustosi su vodili
brojne radionice. Zagorska klet - muzejsko
pedagoška radionica A kaj to diši?, gdje se
mogu kušati tradicijske slastice i pića.

Kumrovec i Titovu rodnu kuću, bez informacije čitateljima i gledateljima da je njegova rodna kuća samo jedan od stalnih postava u Muzeju Staro selo u Kumrovcu. Tako nevjesto sročeni izvještaji i reportaže odvrću ravnatelje i nastavnike osnovnih i srednjih škola koji su nedovoljno upoznati s kulturnim sadržajima na edukativnoj razini koje promiče Muzej. Rezultat takvog promišljanja je začuđenost nekih nastavnika na sam spomen imena Kumrovec. No posljednjih desetak godina, praćenjem posjeta školske djece Muzeju, ugodno smo iznenađeni brojem djece i nastavnika viđenih u Muzeju, osobito na demonstracijama starih obrta koji su prepušteni zaboravu u ovom novom dobu preplavljenom elektroničkom i kompjutorskom industrijalizacijom. Kako manufaktura izumire uzmičući pred galopirajućim razvojem elektroničke industrije, Muzej ima dalekosežne planove revitalizacije obrta i poticanja obrtnika koji su nekada bili učlanjeni u cehovsko društvo u Krapini. Nekolicina manufakturnih obrta još uspijeva preživljavati, stoga ih treba podržati, napose majstore koji su i te kako voljni mladima prenijeti svoje znanje i iskustvo. Djeca dolaze i u muzejske radionice koje se tematski mijenjaju prema običajima pučke kalendarske godine. Uzgred, u ovoj prigodi nije naodmet spomenuti da su muzejske radionice tijekom godišnjih pučkih događanja ispunjene školarcima iz Zagreba i iz cijele Hrvatske.

U dinamici rada Muzeja stručni zaposlenici kao nit vodilju obrađuju relevantne znanstvene postulate, koji se međusobno dopunjuju. To su: A) Etnologija i povijest i B) kulturni turizam.

Oba su protkana nizom muzejsko-kulturnih grana s intencijom spajanja i naglašavanja, kad god je to moguće; suvremenosti i tradicije, urbanizma i ruralizma, napose u povremenim izložbenim ili srodnim oblicima muzejskih prezentacija.

Uz još niz muzejskih poslova, a osobito uz održavanje ruralnih objekata i eksterijera na površini od 128 107 m², kročivši u 21. stoljeće Muzej Staro selo prerastao je u kulturnu, edukativnu i turističku muzejsku ustanovu. Svaku insinuaciju poistovjećivanja Muzeja isključivo s predsjednikom bivše države i njegovom rodnom kućom, koja se u Muzeju shvaća kao i svaki od 41 obnovljenog objekta tradicijske arhitekture Hrvatskog zagorja, prepuštamo osobnoj prosudbi.

Međutim, osvrćući se na 50 godina rada, stjecanja prakse, muzejske edukacije i dogradnje, ne smijemo zaboraviti činjenicu da Muzej ipak ima i memorijalnu zadaću koju mi muzealci, bez obzira na zlonamjerna, dekadentna razmišljanja moramo podržavati, a stručne ekspertize prepustiti onima kojima je ta tema struka: povjesničarima, politolozima i ostalim ekspertima povijesnih znanosti. Ne zaboravimo, Muzej Staro selo isključivo je etnomuzej na otvorenome.

Obilježavajući pet desetljeća rada Muzeja, upravo smo se stoga odlučili na organizaciju međunarodnog simpozija s naslovom *Autentičnost i memorijalna mjesta: problemi, potencijali, izazovi*. Simpozij se održavao u hotelu *Matija Gubec* u Donjoj Stubici od 4. do 8. lipnja 2003. godine. Posljednjeg dana bio je organiziran izlet u memorijalna



sl.7-9. Mednarodni simpozij Autentičnost i memorijalna mjesta: problemi, potencijali, izazovi, 2003. g. obilježio je pet desetljeća rada Muzeja "Staro selo" Kumrovec.

mjesta, pa su tako sudionici obišli *Memorijalni prostor Bele i Miroslava Krlježe*, *Stan Viktora Kovačića* i Muzej *Mimara* zahvaljujući ravnatelju Muzeja grada Zagreba Vinku Iviću i profesionalnom vodstvu kustosice Vesne Vrabec, te ravnatelju Muzeja *Mimara* Tihomiru Lukšiću. Iz Zagreba smo otišli u Krašić, posjetili crkvu u kojoj je stolovao kardinal Alojzije Stepinac, njegovu spomen-sobu, te etnozbirke u *Hiži Mrzljak* i *Zbirku Ćuk*. Veliku pomoć u odabiru atraktivnog mjesta s memorijalnim prizvukom i veliko zalaganje pri organizaciji našeg dolaska na jastrebarsko područje nesebično je i kolegijalno iskazala etnologinja Tihana Stepinac-Fabijanić. Stoga svim kolegama zahvaljujemo na pomoći jer mnogi izlagači, osobito iz stranih zemalja, nisu prikrivali svoju oduševljenost viđenim. Prvog dana sudionici su obilazili muzeje i galerije koje su u sklopu Muzeja Hrvatskog zagorja s memorijalnim značenjem. To su Muzej Staro selo u Kumrovcu, Galerija Antuna Augustinčića u Klanjcu i Muzej seljačkih buna u Gornjoj Stubici.

Na simpoziju je aktivno sodelovalo 39 stročnjaka, od kojih je osmero iz inozemstva, i to dvoje iz Republike Slovenije, dvoje iz Republike Makedonije, jedan sudionik iz Nizozemske, jedan iz Sjedinjenih Američkih Država, dvoje iz Kanade.

Nakon dodjele sredstava Ministarstva kulture RH nadamo se da ćemo dobiti traženu svotu kako bismo mogli tiskati zbornik radova koji sudionici s nestrpljenjem očekuju i već šalju svoje radove za tisak. U izlaganjima je bilo briljantnih interdisciplinarnih tema na zadani naslov jer su izlagači bili muzealci, galeristi, bibliotekari, sveučilišni profesori u rasponu od kulturoloških do veterinarskih znanosti. Zbornik tako intrigantnog naslova bit će ugodno štivo svakom intelektualcu, ma kakvoga profila bio. Želja nam je da se nađe u rukama i ostalih zainteresiranih, pa i onih s drukčijim mišljenjem o Kumrovcu i njegovu Muzeju. Ti radovi, pisana znanja stečena na temelju dugogodišnjeg rada i iskustva možda će promijeniti iskrivljenu sliku o mjestu i Muzeju.

Naposljetku ponovimo da je Muzej Staro selo isključivo etnomuzej *in situ* na otvorenome, koji 50 godina gradi svoj kulturni identitet i jednako toliko godina ima i razvija svoj kulturni turizam.

Priljubeno: 10. veljače 2004.

FIFTY YEARS OF THE ANCIENT VILLAGE MUSEUM IN KUMROVEC

The Marshal Tito Memorial Museum began to operate when the first house was restored and opened to the public in 1953. This was the house in which Josip Broz Tito was born, a single-storey brick house built in the spirit of traditional architecture for two to three closely related families. At the beginning of the fifties, the head of the Museum Marijana Gušić elaborated not only a plan for solving the old village centre, but also, applying the principles of conservation and museology, created an integral catalogue of facilities for 61 houses with a list of households. According to this catalogue, and in collaboration with an expert interdisciplinary team, Dr. Ana Deanović elaborated a plan for preserving the ancient village of Kumrovec so that the "Ancient Village" was protected as a rural entity listed as a first category monument from 1969. In 1992 the Museum was renamed the "Ancient Village" Museum and is the only open-air museum in the Republic of Croatia.

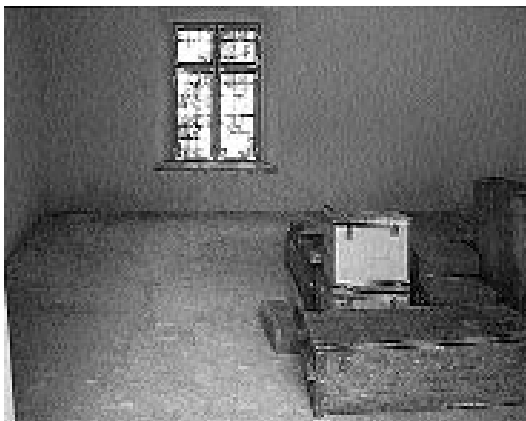
Today, almost fourteen years after adjusting to life under democratic norms, there is still dispute about the ever-pressing question of whether the "Ancient Village" Museum in Kumrovec should be treated with political or cultural connotations. The "Ancient Museum" Museum has entered the 21st century with a number of museum projects that stress the preservation of rural buildings and exteriors that extend over an area of 128,107 square metres, and the authoress feels that it has opened its doors to other cultural, educational and tourist aspects of museum activities.

In order to mark five decades of its work, the museum has organised an international symposium titled *Authenticity and Memorial Locations: Problems, Potentials, Challenges* that was held in Donja Stubica from June 4th to June 8th 2003.

PROJEKT OBRTNIČKE RADIONICE I KUĆNE RADINOSTI U POKRAJINSKOM MUZEJU MURSKÉ SOBOTE

IM 34 (3-4) 2003.
POGLEDI, DOGAĐAJI, ISKUSTVA
VIEWS, EVENTS, EXPERIENCES

JELKA PŠAJD □ pokrajinski muzej Murska Sobota, Murska Sobota, Slovenija



sl.1. Prostor kovačke radionice prije stalnog postava, 20. kolovoza 2003.
Foto: Pokrajinski muzej Murska Sobota

sl.2. Konzerviranje kovačkog oruđa, 30. rujna 2003.
Foto: Pokrajinski muzej Murska Sobota

sl.3. Direktorica na dan otvorenja u kolarskoj radionici, 8. listopada 2003.
Foto: Pokrajinski muzej Murska Sobota

sl.4. Ognjište u kovačkoj radionici, 8. listopada 2003.
Foto: Pokrajinski muzej Murska Sobota

U razvojni su projekt Pokrajinskog parka Goričko te obnove i revitalizacije dvorca kod Grada uz dvije domaće radionosti (kuhanje rakije i travarstvo) uključene i četiri obrtničke radionice (kolarska, kovačka, lončarska i tkalačka). Njima želimo očuvati tradiciju Prekomurja odnosno Pomurja, obrte i djelatnosti predstaviti široj javnosti i poticati djelatne pojedince da stvaraju na iskustvima i znanju nestalih obrta i kućnih radinosti. Seoskim obrtničkim djelatnostima čovjek je dobivao proizvode za osobne i gospodarske potrebe, a oni su se prepletali s poljoprivredom ondje gdje su seoska gospodarstva bila malena, ali je bilo dovoljno sirovina potrebnih za obrt. Vrijednost predstavljenih obrta i djelatnosti očitovala se u tome što su proizvodi bili napravljeni u odnosu s čovjekom i njegovim postojanjem u prostoru. Radionice su smještene u prizemlju sjeveroistočnog dijela dvorca, zajedno sa središnjim informacijskim uredom u kojemu će biti moguće dobiti informacije o Goričkom i lokalne proizvode vezane za predstavljene obrte i djelatnosti. Izvođač projekta Obrtničke radionice i kućne radinosti bio je Pokrajinski muzej Murska Sobota, u suradnji s Ministarstvom Republike Slovenije za okoliš, prostor i energiju te EU program PHARE. Dogovori o projektu vodili su se u procesu nastajanja Pokrajinskog parka Goričko, a Pokrajinski muzej Murska Sobota prvi je put bio upoznat s njim u veljači 2003. Sljedećih mjeseci počeli su konkretni dogovori o projektu, u svibnju i lipnju Muzej je pripremao izvedbu i potpisan je ugovor između Pokrajinskog muzeja Murska Sobota i AHT International GmbH iz Essena, koji je vodio cijeli međunarodni projekt razvoja zajedničkoga Pokrajinskog parka Goričko. Djelatnici Pokrajinskog muzeja Murska Sobota intenzivno su radili na tom projektu od kraja srpnja do 8. listopada 2003. Na projektu je surađivalo šestoro suradnika iz Muzeja (ravnateljica, kustosica, muzejski restaurator, dva muzejska konzervatora, javni djelatnik) i 36 vanjskih suradnika (različiti izvođački poslovi, prijevodi, računalna aplikacija, dizajn, fotografija, dokumentiranje, restauriranje, snimanje, lektoriranje, informiranje).

sl.5. Rekonstrukcija lončarske radionice, 8. listopada 2003.

Foto: Pokrajinski muzej Murska Sobota

sl.6. Tkalačka radionica, 8. listopada 2003.

Foto: Pokrajinski muzej Murska Sobota



U dva mjeseca obavljani su ovi poslovi: terenska istraživanja, otkupi, restauriranje, konzerviranje, inventarizacija, fotografiranje, selidba i postavljanje 518 predmeta; snimljena su četiri dokumentarna filma (pečenje lončanih proizvoda, izrada kotača kod kolara, izrada kotača kod kovača i priprema lanene pređe i tkanje); priprema tekstova za panoje, snimanje filma, računalna aplikacija i izrada CD-a; priprema pedagoških programa u tri radionice ručnog rada; priprema sadržaja informacijskog pulta (ideja i izrada proizvoda predstavljenih obrta i djelatnosti za prodaju). Otkupljene su i prenesene i dvije cijele obrtničke radionice koje izumiru (kovačka i kolarska), pojedinačni, teško pronađeni predmeti pomoću informatora i filmski je dokumentirano prirodno pečenje lončanih proizvoda najstarijega djelatnog lončara u Prekomurju (vjerojatno i u Sloveniji).

Tim smo projektom očuvali, evidentirali i prezentirali obrte koji izumiru i domaću radinost u Pomurju, s naglaskom na Goričkom, od kraja 19. do 50-ih godina 20. st.

Pred ulazom u svaku radionicu postavljena je metalna ploča koja posjetitelja obavještava u koju prostoriju ulazi. Osim muzejskih predmeta (originali, rekonstrukcije), u svakoj je radionici jedan ili više panoa, u kovačkoj i kolarskoj radionici organizirana je videoprojekcija, a u tkalačkoj i lončarskoj radionici računalna aplikacija.

Kolarska radionica. Kolarstvo je obrtnička grana koja se bavi izradom i popravljanjem drvenih dijelova prijevoznih sredstava, prije svega kola. Danas možemo govoriti o izumiranju toga obrta, a počeo je nestajati s masovnom pojavom gumenih kola i traktora 70-ih i 80-ih godina 20. st.

Izložena kolarska radionica Andreja Holcmana (1925.-2001.) otkupljena je u Ižakovcima 121. Cijela sačuvana i prenesena, ima 109 muzejskih predmeta (oruđa i proizvoda).

Velik prostor koji nam je u dvorcu bio dostupan podijelili smo na tri dijela. Ispod rekonstrukcije krovne grede postavili smo prenesenu originalnu kolarsku radionicu; poseban su dio kolarski proizvodi; važnim nam se činio i dio za pedagoški rad radionice u kojemu posjetitelji mogu od već napravljenih drvenih kutijica za olovke izrezivati "kolarski uzorak", nakon prethodne najave kolaru mogu vidjeti prezentaciju uporabe oruđa, a dostupna su im i videopredstavljanja izrade drvenog kotača.

Kovačka radionica. Kovači su do 20. st. pripadali najvažnijim obrtnicima na slovenskom selu jer je njihov rad bio neodvojivo povezan sa svakodnevnim čovjekovim potrebama; izrađivali su poljodjelsko i drugo oruđe, metalne dijelove kola, oruđa za vinogradarske i šumarske poslove, pomagala i opremu za gradnju kuća, vanjsku i unutarnju opremu te popravljali oruđa. Pri izradi kola tijesnoj su surađivali oruđarski i potkivački kovači i kolari. Kovačke radionice počinju izumirati, odnosno prestaju raditi 80-ih godina 20. st., s masovnom pojavom traktora i seoskih strojeva te s prestankom potkivanja konja, volova i sl.

Izložena kovačka radionica otkupljena je u Gederovcima 13. Potkivački i kolarski kovač Štefan Karas (1916.-1999.) naslijedio ju je od kovača Plahtariča. U kovačnici je izložen 321 inventarizirani muzejski predmet. U desni dio prostorije ugradili smo kovačko ognjište i ponovno postavili kovačnicu, a u lijevom dijelu mogu se vidjeti kovački proizvodi i videofilm koji prikazuje izradu metalnih dijelova za kotač.

Lončarska radionica. Lončarstvo pripada među najstarije obrte u Sloveniji. U Prekomurju je vrlo staro, a kraj je poznat upravo po tom obrtu, koji je i ondje počeo drastično izumirati.

Otkupljenim predmetima rekonstruirali smo lončarsku radionicu u kojoj su 23 komada akcesijskih muzejskih predmeta i 9 inventariziranih muzejskih predmeta. Kako je lončarstvo bilo vrlo važan obrt i djelatnost, u pedagoškom smo dijelu ponudili njegovo računalno predstavljanje (snimljen je i videofilm) te nakon prethodne najave omogućili posjetiteljima izradu proizvoda na lončarskom vretenu. Pomoću računalne aplikacije posjetitelj može potražiti i podatke o pojedinim lončarskim proizvodima.

Tkalačka radionica. Tkalaštvo je uz lončarstvo najvažniji domaći obrt i djelatnost u Prekomurju. Uglavnom su tkali muškarci, žene su im pomagale pri navođenju niti na razboj. Danas se tim obrtom bavi samo jedna tkalja u Murskoj Soboti.



sl.7. Ljekarništvo, 8. listopada 2003.
Foto: Pokrajinski muzej Murska Sobota

sl.8. Kuhanje rakije, 8. listopada 2003.
Foto: Pokrajinski muzej Murska Sobota

Kako je proces uzgoja i prerade lana dug, odlučili smo brojne prikupljene informacije ponuditi i na računalu, na koje mu posjetitelj može pogledati videofilm o pripremi pređe za razboj i tkanje, lanene proizvode i njihove opise i opise pojedinih faza u uzgoju i preradi lana (lan na njivi, predivo, pređa i platno). Izloženi su i inventarizirani muzejski predmeti, odnosno oruđa za uzgoj i preradu lana. U pedagoškom dijelu posjetiteljima smo ponudili dva programa: nakon prethodne najave mogućnost ogleda tkanja na razboju i praćenje izrade ukrasnih traka na tkalačkim daščicama.

Travarstvo i Ljekarništvo. Prve ljekarne na području Pomurja bile su u Lendavi (1835.), u Beltincima (1889.), Gradu (1911.), dvije u Murskoj Soboti (1842. i 1930.), Gornjoj Radgoni (1566.) i Ljutomeru (1878.). Kućne i gradske ljekarne tada su bile vrlo važne jer su gradovi s liječnikom i ljekarnom bili veoma udaljeni. Prekomurska narodna medicina poznaje oko 500 različitih vrsta ljekovitog bilja.

Mali smo prostor razdijelili na dvije djelatnosti. Kako za travarstvo nema posebnih oruđa i naprava, u tom dijelu smo postavili drvene police na kojima se suše najčešće ljekovite biljke te izložili uokvirene rekonstruirane skice ljekovitog bilja. U Ljekarničkom dijelu, koji je bio tijesno povezan s travarstvom, izložili smo keramičke i staklene posude za čuvanje lijekova.

Kuhanje rakije. Kuhanje rakije bila je prilično rasprostranjena djelatnost seoskog stanovništva u Sloveniji. Rakija se danas kuha u gotovo svakoj kući, i to je po pravilu muški posao.

U zidani prostor dvorca ugradili smo ognjište s bakrenim kotlom i u prostoru izložili 25 inventariziranih muzejskih predmeta za dobivanje rakije.

Zaključak. Na informacijskom pultu mogu se kupiti proizvodi predstavljenih obrtničkih radionica i kućnih radinosti: drvene izrezbarene kutije za olovke, domaća rakija, metalni svijećnjaci, držači za olovke, čavli, lončarski proizvodi, tkani stolnjaci, ručnici i čajevi. Također, posjetitelj preko računala može pronaći osnovne informacije o svim predstavljenim radionicama.

U budućnosti je potrebno razmišljati kako najavljene skupine dulje zadržati u dvorcu i oko Grada (unatoč već ponuđenoj mogućnosti suradnje u pedagoškom programu i podrobnoga gledanja sadržaja). Kako najavljene skupine koje nisu iz Prekomurja i izvan sezone ne dolaze često u "od Ljubljane udaljeni kraj" animirati cijeli dan? mnoštvo je mogućnosti, potrebna je samo koordinacija i suradnja Pokrajinskog muzeja Murska Sobota, Pokrajinskog parka Goričko i Općine Grad.

Primljeno: 29. studenog 2003.

Sa slovenskoga jezika prevela: Jagna Pogačnik



sl.9. Informacijski pult

THE PROJECT OF CRAFTSMEN'S WORKSHOPS AND COTTAGE INDUSTRIES IN THE MURSKA SOBOTA REGIONAL MUSEUM

The development project of the Goričko park and the restoration and revitalisation of the manor house at Grad includes the project of a museological installation of four craftsmen's workshops (wheel-maker's, blacksmith's, potter's and weavers) and two cottage industries (medicinal herbs and making brandy) that was completed in October of 2003. The project was headed by the Regional Museum of Murska Sobota in cooperation with the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia for the Environment, Spatial Planning and Energy, as well as EU's PHARE programme.

In this way we have preserved, recorded and presented dying crafts and cottage industries in the Prekmurje region, with the focus on Gorička from the end of the 19th to the mid-20th century.

In the future, stress will be placed on caring for the interests of users and trying to solve the problem of keeping announced groups of visitors as long as possible at the manor house and around Grad. We also need to provide all day interests for groups that are not from this region, which is far from the capital of Ljubljana, and rarely come here in the off-season.



1. Dosadašnja izdanja GKD-a autorica K. Jurčec-Kos i D. Tomljanović: web stranice GKD-a - ideja, dizajn, realizacija, održavanje

1. CD *Razglednice sa vidikovca*
2. CD *Marija Braut - retrospektiva*
3. CD *Mala likovna radionica 2002.*
4. CD *GKD - 20 godina - 15.3.1982. - 15.3.2002.*
5. CD *Karina Sladović - crteži i grafike*
6. CD *Kviz - Kuća*
7. CD *Ruska avangarda i surovi stil*
8. CD *Edo Murtić*
9. CD *Nada Falout - zamišljaji*
10. CD *Antun Motika*
11. CD *Dio kolekcije iz zbirke Perčić*
12. CD *MLR - Bakropis u dječjim rukama*
13. CD *Mila Kumbatović*
14. CD *Dora Maar - Picasso*

2. *Arhivi, knjižnice, muzeji*, Rovinj, 2001. - CD *Pogled s vidikovca*
Međunarodni stručni skup *Muzejske publikacije i novi mediji*, u organizaciji Muzejskoga dokumentacijskog centra, Zagreb, 2001. - CD *Marija Braut - retrospektiva*
Međunarodni seminar muzejskih pedagoga, Zadar, 2002.

- CD *Kviz Kuća*
Arhivi knjižnice, muzeji, Rovinj, 2002. - predavanje *Kako sačiniti dobar web site Galerije Klovićevi dvori*

OD IDEJE DO REALIZACIJE - ELEKTRONIČKE PUBLIKACIJE GALERIJE KLOVIĆEVI DVORI

KORALJKA JURČEC-KOS □ Galerija Klovićevi dvori, Zagreb

DUBRAVKA TOMLJANOVIĆ □ Galerija Klovićevi dvori, Zagreb

UVOD. Godine 2000. Koraljka Jurčec-Kos, viša kustosica i Dubravka Tomljanović, viša informatičarka, počele su izrađivati elektroničke publikacije (zapise na CD-R-u i CD-RW-u) radi dodatnoga, slikovnog predstavljanja naših izložbenih prostora i projekata posjetiteljima, u promidžbene svrhe, a njima smo se koristili i kao prikladnim slikovno-tekstualnim medijem koji se lako i navrijeme, ako je to predviđeno u sklopu marketinške aktivnosti, može dostaviti potencijalnim sponzorima. Naš je cilj bio da do 2004. godine sve naše izložbe dobiju adekvatan katalog u obliku elektroničke publikacije i da se prateći katalog instalira na prezentacijsko računalo u foajeu Galerije.

Nastanak svih dosadašnjih naslova bio je također vezan uz razvoj mrežnih stranica Galerije, www.galeriaklovic.hr koje su nakon strukturiranja, dizajniranja, ažuriranja podataka i prilagođivanja programskim zahtjevima naše djelatnosti počele pokazivati određena ograničenja. Naime, kako su web stranice određene veličinom zakupljene domene na poslužitelju, za zahtjevnije projekte (predstavljanje zbirke i retrospektivnih izložbi) zbog količine podataka i kvalitete reprodukcija tražili smo druge načine digitalne obrade i odlučili se za sustavno izdavanje vlastitih CD naslova.¹

Pri izboru programa odabrali smo paket MS PowerPoint kao najpopularniji program kad je riječ o slikovnom materijalu. CD-ROM kao muzejska publikacija daje korisniku gotovo neograničen broj stranica ili reprodukcija iz kataloga. Prezentaciju je moguće složiti ciljano, za pojedine dobne skupine korisnika, pa smo izradili niz jednostavnih prezentacija prikladnih za predškolsku i školsku djecu - jedino što dijete treba učiniti jest izabrati ikonu i pustiti prezentaciju da se "vrti sama u beskonačnoj petlji", a izlazak je jednostavan, pritiskom tipke Esc. Usto smo nekim prezentacijama odredili vremensko "trajanje" stranice prema prosječnom čitatelju. Naravno, stranice sadržavaju i linkove koji korisnika navode da prijeđe na područja što ga zanimaju, čime on bira način pregledavanja sadržaja na CD-u.

CD kao muzejska publikacija namijenjen je širokom krugu korisnika i omogućuje da:

- katalog izložbe uz znatno pristupačniju cijenu postane dostupniji **posjetiteljima**
- likovnoj **publici mlađe dobi** približi izložbe na mediju koji im je poznatiji i prihvatljiviji od kataloga i deplijana
- **novinari** na press konferencijama u digitalnom obliku dobiju kompletan i pripremljen materijal najave izložbi
- **sponzori** steknu uvid u izložbenu slikovnu i tekstualnu građu u fazi pripreme.

S vremenom smo veću pozornost pridali elektroničkim publikacijama nego izradi web stranica jednostavno zato što smo u određenom trenutku spoznali ograničenja opreme i programa na kojima radimo i zaključili da je razvoj mrežnih stranica nužno profesionalizirati te uložiti dodatna sredstva u nova znanja, programe (Flash Macromedia i sl.) i opremu.

S elektroničkim je publikacijama situacija nešto jednostavnija, jer im je krajnji cilj manje vizualna dojmljivost, a više kvaliteta i kvantiteta tako obrađenih podataka.

Početkom 2000. g. donesen je dugoročni plan informatizacije Galerije, koji se provodi po fazama. Rezultat toga planiranja jest pokrivenost svih službi Internetom, svakodnevno korištenje elektroničkom poštom pri realizacijama projekata, mreža koji pokriva veći broj djelatnika, dio koje je i baza M++ za obradu zbirke u vlasništvu i u pohrani, zatim baza K++ za bibliotečnu obradu, mailing lista u obliku baze sa 1 300 zapisa, računovodstvo na vlastitoj mreži...itd.

Stručna služba koristi se digitalnom kamerom, pisačima u boji, skenerima i pržilicama, tako da je skeniranje, obrada slikovnih zapisa i prženje na CD medije postalo sastavni dio svakodnevnog poslovanja unutar kuće, ali i sa strankama izvana. Svaka press konferencija popraćena je prigodnim CD izdanjem, a veći su projekti popraćeni pps prezentacijama. Velik broj CD naslova prezentiran je na skupovima i seminarima.²

SPECIFIČNOSTI CD-ROM-a POGLED S VIDIKOVCA. Kada je Galerija otvorila Vidikovac kule Lotrščak (ljetu 2001. g.) za posjetitelje nakon što je najstarija i najočuvanija kula srednjovjekovnoga Gradeca temeljito uređena pa su prvi i drugi kat pretvoreni u izložbene prostore, a na trećem je katu uređen informativni punkt na kojemu se mogu dobiti brošure i informacije o povijesti Lotrščaka, postavili smo kompjutor i na nj instalirali prigodnu prezentaciju o Vidikovcu, s panoramskim vizurama Zagreba snimljenim s Lotrščaka.

Posjetitelji i gosti našega grada mogu pogledati prezentaciju i kupiti je na CD-u po simboličnoj cijeni.

CD izdanje nazvali smo *Pogled s vidikovca - kula Lotrščak, elektronske razglednice*. CD je dvojezičan, hrvatsko-engleski; alat: MS Power Point 2000, platforma: svi WIN operacijski sustavi/hardware: 32 MB RAM (minimum); autorice prezentacije, dizajn i realizacija: Koraljka Jurčec-Kos i Dubravka Tomljanović.

Želja nam je bila da napravimo CD izdanje sa slikama s Vidikovca kojima je namjena kreiranje elektroničke razglednice i koje su suvenir za posjetitelje, čime sudjelujemo u promicanju kulturnog turizma Zagreba i Hrvatske.³ CD je 2001. g. predstavljen u sklopu simpozija *Arhivi, knjižnice, muzeji* u Rovinju. *Pogled s Vidikovca* zamišljen je kao prigodni suvenir, bez pretenzije da ponudi vrhunsku kvalitetu fotografija ili složeni sadržaj, za koji je potrebna mnogo opsežnija profesionalna programska obrada ili dizajn.

Pri izradi ovog CD-a slijedili smo nekoliko osnovnih načela:

- ne previše podataka
- jednostavni linkovi među stranicama
- jednostavnost teksta koji prati fotografije
- minimum vizualnih efekata.

Tridesetak fotografija snimljenih vlastitim digitalnim fotoaparatom u JPEG formatu uobličeno je u prezentaciju koja se jednostavno pokreće klikom na odgovarajuću ikonu. Prezentaciju prati zvučni zapis i složena je tako da nas vodi od prizemlja do Vidikovca, uz tekstove na hrvatskome i engleskom jeziku o povijesti Kule, o materijalu, izradi, o Gričkom topu... Prezentacija prati prostorni raspored Kule s logičnim vizurama koje se prikazuju na odmorištima. CD, među ostalim, sadržava panoramske snimke Šalate, Čirilometodske ulice, Donjega grada, crkve svete Katarine, gričkog topa, uspinjače, dakle prepoznatljivih vizura Zagreba. Zbog JPEG formata fotografije su pogodnne za ispis ili prijenos elektroničkom poštom.

ZAKLJUČAK. Umjetničko djelo na CD-u (sliku, skulpturu, umjetničku fotografiju) ne možemo smatrati zamjenom za razgledavanje izvornika ili listanje kataloga. Dok se katalog lista logičnim linearnim slijedom, CD publikacije se pregledavaju spiralno, uz mnogo grananja, a korisnik sam odlučuje koja mu je vrsta podataka potrebna i zanimljiva, pa je po izboru proziva. Međutim, CD R omogućuje prikaz umjetničkog djela s više strana i moguće ga je izraditi tako da čuva privid treće dimenzije i stoga je osobito pogodan za prikaz prostora ili skulpture. Pravilno snimljeno umjetničko djelo prenosi se na medij CD-a bez mogućnosti pogreške u "otiskivanju" boje ili sl. Dakle, pravilnim snimanjem može se postići vrlo visoka kvaliteta rezolucije i sačuvati gotovo svaka optička vrijednost originala.

Primljeno: 17. veljače 2004.

FROM IDEAS TO REALISATION - ELECTRONIC PUBLICATIONS OF THE KLOVIČEVI DVORI GALLERY

In the year 2000 Koraljka Jurčec-Kos, a senior curator, and Dubravka Tomljanović, senior computer systems administrator at the Klovičevi dvori Gallery in Zagreb began a project of making electronic publications in order to provide an additional, visual presentation of the exhibition rooms and projects to visitors, as well as with the aim of using them for promotional purposes. Today they use them also as a suitable textual and visual medium that can easily and in a timely fashion, if this is required for marketing purposes, be provided to potential sponsors. Their aim is to provide all exhibitions with an adequate catalogue in the form of an electronic publication and to have the accompanying catalogue installed on the presentation computer in the Gallery lobby.

3 Citiramo tekst gospode Davorke Pšenice voditeljice radionice *Promicanje kulturnog turizma*, objavljen u sklopu simpozija *Arhivi, knjižnice, muzeji*. Predstavljanje CD-ROM-a *Pogled s Vidikovca - Kula Lotrščak (...)* pokazalo je kako se može napraviti turistički suvenir. CD-ROM (...) zamišljen je i realiziran kao vizualna uspomena na posjetu jednom od najljepših vidikovaca u Zagrebu s ciljem obogaćivanja turističke ponude...

GODIŠNJA KONFERENCIJA CIDOC "DOKUMENTACIJA I KORISNICI", 24. - 27. SVIBNJA 2005., ZAGREB, HRVATSKA



sl.1-2. Hrvatski državni arhiv

RIJEČ DOBRODOŠLICE. Velika nam je čast i zadovoljstvo pozvati vas na Godišnju konferenciju Komiteta za dokumentaciju CIDOC Međunarodnog komiteta za muzeje ICOM, koja će se održati od 24. - 27. svibnja 2005. godine u Zagrebu, glavnome gradu Republike Hrvatske.

Konferencija će se održati pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture Republike Hrvatske i Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba.

Muzej grada Zagreba i Muzejski dokumentacijski centar kao organizatori Konferencije učinit će sve da ovaj veliki skup bude uspješan i nezaboravan. Organizatori su posebno motivirani, jer žele ovom Konferencijom radno obilježiti i uveličati svoje značajne obljetnice, predstavljajući u najboljem svjetlu kulturno-povijesnu baštinu i muzejsku struku Grada Zagreba i Republike Hrvatske. Muzej grada Zagreba, koji je prije nekoliko godina potpuno obnovio svoj arhitektonski kompleks i muzeološku koncepciju stalnog postava, slavit će 2007. godine stotu obljetnicu, dok će Muzejski dokumentacijski centar upravo 2005. godine navršiti 50 godina djelovanja kao središnja hrvatska ustanova za unapređenje muzejske djelatnosti.

Muzeologija ima dugu tradiciju u Hrvatskoj. Začetke stvaranja prvih muzejskih zbirki bilježimo već u razdoblju humanizma i renesanse, a prvi javni muzej osnovan je 1750. godine u Splitu. Zagreb je svoj prvi muzej dobio 1846. godine. Danas u Hrvatskoj djeluje 146 muzeja, od toga 23 u Zagrebu, pored kojih postoji još sedamdesetak crkvenih zbirki kao i veliki broj privatnih kolekcija.

Odmah po stjecanju državne nezavisnosti 1991. godine osnovan je i naš Hrvatski nacionalni komitet ICOM, koji vrlo aktivno djeluje i okuplja oko 100 institucionalnih i individualnih članova. Godine 2000. održan je u Zagrebu, upravo u Muzeju grada Zagreba, skup CEICOM-a.

Duboko vjerujući u humanu misiju muzeja u služenju zajednici diseminiranjem najrazličitijih sadržaja, u središte interesa ove Konferencije stavili smo korisnika muzejske dokumentacije. Jer čemu služi muzejska dokumentacija ako ne služi zajednici i pojedincima najrazličitijih orijentacija i profesija? Zato je glavna tema ove Konferencije "Dokumentacija i korisnici", s nekoliko predloženih tematskih podgrupa. No, taj popis nikako nije iscrpan i svaki doprinos, koji će pomoći odgovornoj misiji muzejskih stručnjaka, bit će toplo i iskreno prihvaćen. Nadamo se da će tema Konferencije pružiti svim sudionicima priliku prezentacije i razmjene iskustava i znanja te otvoriti mogućnost suradnje na muzejskim projektima bez granica, bilo onih političkih, bilo kulturoloških.

Konferencija će ujedno biti izuzetna prilika za upoznavanje glavnoga grada Republike Hrvatske, njegove kulturno-povijesne baštine kao i svakodnevice, dok će društveno-kulturni programi, organizirani za trajanja Konferencije, omogućiti divno iskustvo novih susreta i zajedničkog druženja.

Radujemo se vašem dolasku u Zagreb.

VINKO IVIĆ, ravnatelj, Muzeja grada Zagreba, predsjednik Organizacijskog odbora

VIŠNJA ZGAGA, ravnateljica Muzejskog dokumentacijskog centra, potpredsjednica Organizacijskog odbora
mr.sc. MAJA ŠOJAT BIKIĆ, voditeljica informatičkih poslova MGZ, voditeljica projekta CIDOC 2005, članica Izvršnog odbora CIDOC-a

THE ANNUAL CONFERENCE OF THE COMMITTEE FOR DOCUMENTATION, CIDOC

“DOCUMENTATION AND USERS”

24th - 27th May 2005, Zagreb, Croatia

WELCOME MESSAGE. It is our very great pleasure and honour to invite you to the Annual Conference of the Committee for Documentation, CIDOC, of the International Council of Museums, ICOM, to be held from May 24-27, 2005 in Zagreb, capital of the Republic of Croatia.

This conference will be held with the patronage of the Ministry of Culture of the Republic of Croatia and the Zagreb Municipal Office for Culture.

The Zagreb City Museum and the Museum Documentation Centre, the organisers of the conference, will do their very best to make this major conference successful and indeed unforgettable. The organisers are particularly highly motivated, because they would like the conference to commemorate and enhance their important anniversaries, presenting the cultural and historical heritage and the museum profession of the city of Zagreb and the Republic of Croatia in the best possible light. Zagreb City Museum, which a few years ago renovated its architectural complex and the museum concept of the permanent display, will be celebrating its centenary in 2007, while the Museum Documentation Centre will actually in 2005 conclude half a century of work in which it has become the central establishment in Croatia aimed at the advancement of the work of museums and museologists.

Museology has indeed a long tradition in the country. The germs of the first museum collections can be traced to the period of Humanism and the Renaissance; the first public museum was founded in 1750, in Split, while Zagreb acquired its first museum institution in 1846. Today there are 146 museums at work in Croatia, 23 of them in Zagreb, alongside which there are another seventy or so ecclesiastical and a large number of private collections.

Immediately after independence in 1991, our Croatian National Committee of ICOM was established; it is very actively at work, and brings together about 100 institutional and individual members. In 2000 the CEICOM Conference was held in Zagreb, actually in the Zagreb City Museum.

Deeply convinced of the people-centred mission of the museum, serving the community by the dissemination of the most diverse of contents, we have placed at the centre of interest of this conference the user of museum documentation. Because what can possibly be the purpose of museum documentation if it does not serve the community and individuals of very different orientations and professions? Accordingly, the main theme of this conference is “Documentation and Users”, to which a few thematic subgroups have been proposed. But the list is in no way exhaustive, and any contribution capable of helping museum experts in their responsible mission will be warmly and sincerely welcomed.

We hope that the topic of the conference will afford all the attendees a chance to present and exchange experience and know-how, and open up opportunities for cooperation in museum projects irrespective of borders, whether political or cultural. Wellcome

VINKO IVIĆ, director, Zagreb City Museum, Chairperson, Organising Committee

VIŠNJA ZGAGA, director, Museum Documentation Centre, Vice-Chairperson, Organising Committee

mr.sc. MAJA ŠOJAT BIKIĆ, Head of Information Technology Department, Zagreb City Museum, Manager, CIDOC 2005 Project Member of CIDOC Board

CONFERENCE THEME. Worldwide, museums have put in and are still investing enormous efforts in the field of the expert documentation of the objects and collections that they have assembled, are looking after, investigating and presenting. The global information community expects and peremptorily demands access to the information and knowledge stored in museums. For whom are we documenting if not for this community? So let us take the time to consider museum documentation from the point of view of the user. Are the forms of documentation that we use in museums going to be just as interesting and relevant to the general public? What kind of expectations does the public have? How can we affect the museum-public relationship through documentation?

The theme of this conference is “Documentation and Users”. The list of sub-topics proposed below does not aim at finality or exhaustiveness, and every contribution to the theme is welcome:

- From inventories and cataloguing to documentation for users: internal vs external documentation, professional vs public priorities, visitors vs users
- The impact of users on documentation:

Interaction, information exchange, community expectations, focusing on groups of users

- The digital heritage: new forms of museum documentation, contents management vs collection management, user-friendly knowledge systems, the Internet and electronic possibilities, digital preservation
- Problems and challenges: additional professional efforts, costs, copyright, theft, etc.

CALL FOR PAPERS.

All papers are presented at plenary sessions.

Contributions may take one of the following formats:

- full length paper (20 min including question time)
- short paper (10 minutes on any theme proposed)
- A2 poster presentations.

At the end of the conference a prize will be given for the best paper and the best poster. The winners will be decided by a vote of all the participants.

We would like to invite you to send abstracts of your papers, in English and in electronic form only, to the following email address: msojatbikic@mgz.htnet.hr with "CIDOC 2005 abstract" in the Subject field of your message.

The deadline for submissions of abstracts is January 10 2005.

Written abstract instructions:

- **An abstract must include a title.**
- **An abstract may not be longer than 250 words.**
- **Structure: introduction, objectives, conclusion.**
- **An abstract must be written in English.**

As well as the abstract, the following information has to be included:

- ☐ **Name and surname of author**
- ☐ **Academic title**
- ☐ **Job title and position in an institution**
- ☐ **Author's home institution**
- ☐ **Address of the institution (street, post code, city, telephone and telefax)**
- ☐ **email address of author to which further information will be sent.**

The complete text of the paper should be sent by March 15 2005, in English and in electronic form only, to the email address msojatbikic@mgz.htnet.hr (Subject field: CIDOC 2005 paper), in order for us to be able to publish it on the Conference CD ROM

URL: <http://www.cidoc2005.com>

This image shows a single sheet of white paper with horizontal ruling lines. The lines are evenly spaced and run across the width of the page. There are no margins, text, or other markings on the paper.

“STANJE DUHA”

(u povodu članka Dubravke Osrečki-Jakelić *Stanje svijesti (ni)je bitno*)

SNJEŽANA PAVIČIĆ □ Hrvatski povijesni muzej, Zagreb

Marcel Duchamp pokazao je kako kotač bicikla ili sušilo za bocu od običnih uporabnih predmeta postaju *ready made*. Dekontekstualizacija katkad može biti izrazito kreativna aktivnost, no katkad ima sasvim suprotan učinak. Što sve mogu biti posljedice fragmentacije teksta o kojemu se navodno polemizira, znamo. I da ne duljim uvjeravajući čitateljstvo kako je to učinjeno na primjeru koji sam uputila "Informatici" reagiravši na zbivanja 18. veljače prošle godine, kada je bilo riječi o primjeni pravilnika o dokumentaciji, najbolje je usporediti taj tekst (naslovljen *Post festum*, objavljen u IM 33 (3-4), 2002.) i odgovor na njega koji potpisuje D. Osrečki-Jakelić (naslovljen *Stanje svijesti ni(je) bitno*, objavljen u IM 34 (1-2) 2003). S obzirom na ritam izlaženja, "Informatica" baš nije mjesto za dopisivanje, ali ispalo je tako...

Još jedanput podsjećam, povod mojem javljanju bila je atmosfera na *post festum* predavanju kada je, između ostaloga, pojedinim kolegama uskraćena mogućnost cjelovitog artikuliranja vlastitog problema.

Ne mogu prihvatiti odgovorom ponuđeni diskurs poskakivanja (znate ono *hop, hop, hop*) jer jednostavno nemam sluha za takav ritam. Više volim *clash* (s velikim i malim početnim slovom). Onima koji će možda čitati spomenute napise dodajem nekoliko naznaka za jednostavnije uočavanje uvodno spomenutog postupka.

□ U Nacionalnom izvješčaju Ministarstva kulture Republike Hrvatske iz 1998. godine na stranici 204. piše: *Porazna je činjenica, međutim, da je u muzejskim ustanovama već petnaestak godina oko 50 % predmeta neinventarizirano i taj postotak do danas ne pada.*

Na skupu 18. veljače 2003. godine iskazani podaci o broju inventariziranih predmeta u izrazito su nelogičnom odnosu s Nacionalnim izvještajem (broj inventariziranih predmeta trebao bi se, valjda, povećavati, a ne smanjivati). To što je dokument star pet godina samo je još jači argument nelogičnosti putanje kretanja inventariziranih predmeta. Možda postoji objašnjenje? Možda je ukupni fundus toliko narastao pa se parametri traže iz drugih vrijednosti? Dakle, to što sam se usudila sumnjati nije zbog sumnje ili nekoga nadnaravnog egzibicionizma, već zbog velikog nerazmjera podataka.

o Nema mjesta dvojbi, bila sam članica Povjerenstva za izradu Prijedloga zakona o muzejima i zato sam, nimalo ironično, napisala da *ponešto znam o radu u takvim povjerenstvima gdje je vrlo teško usuglasiti stavove teoretskog i pragmatičnog, realnog i utopijskog...*

□ Aludirajući, valjda, na nešto vrlo važno i spektakularno, u odgovoru na moje reagiranje navodi se kako pišem o temama *od srpa i čekića do kazule i relikvijara*.

Na poziv Uredništva "Informatice " o tom sam raritetnom "fenomenu" zabilježila nekoliko podataka u broju 29 (3-4) iz 1998. godine. Možda to pomogne u razumijevanju raspona tema kojima se bavim jer su mi u Hrvatskome povijesnom muzeju i bivšem Muzeju revolucije naroda Hrvatske dodijeljene zbirke srp i čakvih tematskih obilježja (Sakralna zbirka i Likovna zbirka XX. st). Još samo jedna sugestija: naime, uz *srp* i *čekić* trebalo bi dodati *kukasti križ* jer me je u sferi odnosa umjetnosti i politike upravo taj suodnos najviše intrigirao.

- Epilog je isti kao u tekstu *Post festum*.

Priljeno: 1. svibnja 2004.



IN MEMORIAM: MARIJAN SUSOVSKI
(Zagreb, 1. veljače 1943. - Zagreb,
19. listopada 2003.)

Konstatirati tužnu činjenicu da među nama više nema mr. Marijana Susovskog, povjesničara umjetnosti, bivšeg ravnatelja Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu, kasnije muzejskog savjetnika i autora mnogih izložbi, među kojima su neke povijesnoga značenja, može svaki agencijski novinar. Može taj novinar i bolje od mene nabrojiti mnoge druge zasluge kojima nas je Marijan Susovski obilato zadužio. Ja, međutim, takvu konstataciju ni konvencionalni nekrolog o ovom velikom povjesničaru i kroničaru suvremene umjetnosti ne mogu sasvim neutralno ni izreći, ni napisati. Štoviše, uopće to ne mogu. Ipak osjećam potrebu da nešto kažem u trenutku kada nas je Marijan Susovski nakon duge i teške bolesti, prije samo nekoliko sati, definitivno napustio. Osjećam to stoga što su nam životni putovi od mladosti do danas zbog posla, zbog struke bili izuzetno povezani. Želio bih sada govoriti o djelu i životu svojega kolege i prijatelja baš iz blizine. Ne kao pisac nekrologa. To najmanje. Želim to stoga što iz iskustva znam kako se mnogi važni aspekti iz nečijega djela i života

mogu valjano prepoznati i razumjeti tek iz neposredne blizine. Iz onoga zajedničkog prostora u kojemu blagonaklona povlađivanja imaju manje značenje od polemika i živih, katkad i oštih diskusija. A svega je toga među nama dvojicom zaista bilo i smatrali smo to uvijek dijelom dobrog kolegijalnog dijaloga koji koristi obojici.

Ne radeći nikada zajedno, ali uvijek iz neposredne blizine, shvatio sam koliko je energija toga čovjeka bila važna za mnoge, za ovu sredinu i znatno šire od nje. Shvatio sam također kako je Marijan Susovski tu svoju ljudsku energiju trošio nikada ne štedeći sebe ni svoje najbliže. Uvijek je radio više za sve ostale, ne očekujući zahvalnost koju, nažalost, često nije ni dobivao. Ali i to je osobina koja govori podjednako o čovjeku Susovskom, baš kao i o njegovu profesionalnom liku. To je osobina koja se za života rijeko ističe, a nakon smrti, po običaju, zaboravlja. A da bi ipak ostala u krhkoj memoriji, treba je izreći netko tko ju je uočavao baš iz blizine. Upravo stoga sada i želim nešto reći o Marijanu Susovskom. Od biografskih podataka treba istaknuti kako je rođen 1. veljače 1943. u Zagrebu, gdje je završio i školovanje. Na Filozofskom fakultetu diplomirao je povijest umjetnosti 1968., a na istome je fakultetu obranio i magistarski rad. U tom se radu bavio televizijskom grafikom i za današnje se pojmove, a pogotovo prije trideset godina, može smatrati u punom smislu pionir tog posla. Od televizije do videoumjetnosti korak je tada bio malen, a za profesiju i kustoski rad u Muzeju suvremene umjetnosti imao je iznimnu važnost. Susovski je bio taj koji je inaugurirao video u naše galerije i muzeje. I ne samo videoumjetnost. Marijan Susovski bio je taj koji je organizirao veliku izložbu *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina* i koji je uredio važan katalog i vodio izložbu *Nova umjetnička praksa 1966. - 1978.* Ono što treba osobito istaknuti jest to da je te suvremene tokove umjetnosti Susovski pratio bez uobičajene vremenske distance i da je postavio kriterije koji su danas, četvrt stoljeća kasnije, apsolutno održivi. Susovski je bio taj koji je radio dva Biennala u Sydneyu (1982. i 1984.), koji je organizirao povijesnu izložbu *Konstruktivizam i kinetička umjetnost* u Muzeju suvremene umjetnosti, koji je sredio ostavštinu jedne od najintrigantnijih ličnosti hrvatske umjetnosti 20. stoljeća Josipa Seissela, priredio izložbu njegovih radova i izdao monografiju. Susovski je bio taj čiji su tekstovi o hrvatskoj avangardi imali izniman odjek na povijesnoj izložbi *Europa - Europa - Stoljeće avangarde u Srednjoj i Istočnoj Europi*



u Bonnu 1994. Udio Marijana Susovskog u obradi hrvatske umjetnosti na izložbi *Konkretna umjetnost u 6 srednjoeuropskih zemalja od 1945. do današnjih dana*, održane u mađarskom gradu Györu, te izložbe *Srednjoeuropski avangardni crteži i grafička umjetnost 190.7-1938.* u istome mjestu, bio je vrlo koristan. U nabrananju značajnih doprinosa ovoga povjesničara umjetnosti svakako bih želio istaknuti dva posljednja njegova projekta. To je velika izložba posvećena umjetnosti EXAT-a 51 i Novih tendencija, održana u Cascaisu pokraj Lisabona 2001., te rad na donaciji Nade i Vjenceslava Richtera. Za svoj bogati kritičarski i kustoski rad Marijan Susovski dobio je 2002. godine godišnju nagradu Hrvatske sekcije AICA-e. Reći kako ova sredina gubi mnogo odlaskom Marijana Susovskoga može zvučati kao konvencija koja odgovara žanru nekrologa. Međutim, u ovome slučaju to zaista nije konvencija. To je više nego konstatacija. Ono što treba istaknuti, a što tako točno otkriva ljudsku narav ovoga čovjeka jest činjenica da je svoju tešku bolest godinama nosio sam, sa svojim najbližima i da je ta bolest na tragičan način mučila njegov organizam, ali nikada ne i njegovu profesionalnu stranu. Ne pripadam među one koji vjeruju kako će nužno tek neko buduće vrijeme pokazati veličinu jednoga čovjeka. Vjerujem da je naše vrijeme i te kako potvrdilo da su zasluge Marijana Susovskoga iznimne i obvezujuće. Mnogi, a među njima su umjetnici, povjesničari umjetnosti, kustosi i muzealci, znaju što ovom smrću gube.

ZVONKO MAKOVIĆ □ Filozofski fakultet,
Odsjek za povijest umjetnosti, Zagreb

[illegible]

[illegible]

[illegible]