

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Стеван С. Мартиновић

**БАШТИНА ИЗМЕЂУ МУЗЕЈА И ЦРКВЕ:
ТУМАЧЕЊЕ ХРИШЋАНСКОГ НАСЛЕЂА
УНУТАР САВРЕМЕНЕ МУЗЕОЛОШКЕ
ПРАКСЕ У СРБИЈИ**

Докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY IN BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Stevan S. Martinović

**HERITAGE BETWEEN THE MUSEUM AND
THE CHURCH: INTERPRETATION OF
CHRISTIAN HERITAGE WITHIN
CONTEMPORARY MUSEOLOGICAL
PRACTICE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023.

Ментор:

др Милан Попадић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Зоран Ракић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Никола Крстовић, доцент, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Сања Пајић, ванредни професор, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

др Јелена Павличић, доцент, Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици

Датум одбране:

Симболика личне природе (и трагедије) што је обележила дан уписивања докторских студија остала је до самог краја инспирација да се на путу успона и падова присетим новинског натписа из породичне хемеротеке који гласи: „Бити већи од свих јада“. У дугом трајању писања дисертације осећао сам велику празнину како су редом заувек одлазили мени драги људи, док су други, нови, давали снагу и крила да тај „посао“ ваљано и достојанствено завршим. Међу онима чија имена овде задржавам за себе, желео бих да поменем и захвалим многима који су својим трудом и несебичним давањем битно утицали на то да своје напоре преточим у задовољство.

„Подељен“ између два ментора – професора Драгана Булатовића и Милана Попадића – мој „развојни“ пут кретао се дословце тако: од почетних охрабрења и вере у мене старијег професора, до ненаметљиве и искрене подршке на коју сам наилазио код потоњег.

*Привилегију да се сусретнем и водим по мене корисне разговоре с игуманима наших највећих манастира – архимандритом Тихоном Ракићевићем из Студенице и Методијем Марковићем из Хиландара – разумео сам као својеврсни теренски рад и упознавање црквене праксе *in situ*, на најрепрезентативнијим местима (памћења), уз децентне ауторитете. Тај рад је, свакако, био обогаћен и у разговору с монахом Теодосијем из Хиландара, те ризничарима – оцем Јосифом и Симеоном – такође из атоске царске лавре. Савети и сугестије колеге, историчара уметности и теолога (свештеника), Ивана Николића, били су ми више него сврсисходни у бољем позиционирању тезе.*

Последично, овакав пут истраживања наводио ме је у правцу Музеја српске православне цркве, где сам код управника, ђакона др Владимира Радовановића и колегинице др Миљане Матић наишао на разумевање за моја интересовања. Колегијалност др Бојана Поповића из Галерије фресака остаће упамћена и по личном ангажману колеге да се дисертација допуни извесном иностраном литературом, док је ангажовање колегинице Татјане Михајловић, музејског саветника Народног музеја у Краљеву значило и приступ важној „архивској“ грађи. Препуштајући се архивском истраживању, предусетљивост и несебично давање др Ненада Лајбенишпергера из Републичког завода за заштиту споменика културе, помогли су ми у настојању да изворима учврстим неке од хипотеза, док сам несебичношћу и љубављу библиотекара Музеја примењене уметности, Маријане Петровић, али и мр Андријане Ристић, изнова и изнова богатио свој литерарни фонд при истраживању.

Колико год ми се чинило да ме је посао у Народном музеју у Смедеревској Паланци спутавао на путу стицања високог научног звања, не могу се отети утиску да ми је једнако толико и донео, па овом приликом имам потребу да поменем пажњу готово свих колега током писања дисертације. Осим др Дарка Трајановића и Драгане Ђурђевић, посебно истичем залагање колеге Петра Декића, вишег кустоса, чије су сугестије знатно помогле приликом коначног утврђивања методологије у раду.

На крају, стрпљење и љубав породице остаће као трајно подсећање да нема великих резултата без велике жртве.

Баштина између музеја и цркве: тумачење хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе у Србији

Резиме:

У раду се анализира музеализација хришћанског наслеђа с посебним освртом на манастирске ризнице, црквено наслеђе у (уметничком) музеју, као и сакрално наслеђе у црквеном музеју. Разврставајући неколико равни унутар којих се огледао однос музеја и цркве, примарни и музеолошки контексти послужили су да се у њиховом „пресеку“ илуструје особеност религијског наслеђа у савременој музеолошкој пракси. То значи да се овом проблему приступало двосмерно: један правац полазио је од претпоставке да религијско наслеђе престаје да буде носилац сакралних конотација у секуларној установи (музеју), док је други имао обрнути смер – сматрало се да музеализовани предмети (унутар цркве) не могу да (и даље) сведоче духовне садржаје. Многи примери у дисертацији показали су на који начин средина, установа, или карактер музеја, утичу на процесе музеализације, па се, унутар свих студија случаја, наишло на „зависност“ музеолошког контекста од примарног. Неспремност да се музеализација одиграва према законитостима музеологије, поштујући наравно особености оваквих трансфера *in situ*, резултираће потребом за религијом у музеју, или пак „декадентним“ формама музеолошких функција. Па ипак, вишевековна, али и савремена црквена пракса је показала да спрегом свакодневних потреба манастирског живота и учешћем различитих дисциплина у процесима музеализације, данас сведочимо ризнице што су својом флуидношћу и амбивалентним карактером показале неколико за музеје некарактеристичних подела. Бавећи се трансфером између два основна музеолошка контекста, анализирани су различите концептуалне поставке ризнице/збирке, али и идеје баштињења унутар цркве и музеја. Разуме се, трансфер је неостварив без учешћа „заинтересованог примаоца“, па, осим што смо истраживали промену сакралне топографије храма на коју је процес музеализације имао утицаја, у раду смо се дотицали и промена што се дешавају у пољу између верника цркве и посетиоца музеја.

Кључне речи: музеј, црква, музеализација, ризница, баштина, примарни и музеолошки контекст

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: музеологија и херитологија

УДК број:

Heritage between the Museum and the Church: the interpretation of Christian heritage within contemporary museological practice in Serbia

Summary:

This paper analyzes the musealization of Christian heritage with a particular reference to monastery treasuries, church heritage in a (art) museum, as well as sacral heritage in a church museum. By classifying several levels within which the relationship between the Museum and the Church was reflected, the primary and museological contexts in their „cross section“ served to illustrate peculiarity of a religious heritage in a contemporary museological practice. This means that this problem was approached in two directions – first direction starting point was the assumption that religious heritage ceases to be carrier of sacred connotations in a secular institution (museum), while the second direction had the opposite course – it was considered that musealized objects (inside the Church) cannot (still) testify any spiritual content. Many examples in the dissertation demonstrated how the environment, institution or character of the Museum influence the processes of musealization, so, within all case studies the „dependence“ was encountered between museological and primary context. Unwillingness to enact musealisation according to the laws of the museology, respecting of course the peculiarities of such transfers in situ will result in the need for religion in the Museum, yet "decadent" forms of museological functions. And yet, centuries old as well as contemporary church practice has shown that due to the combination of the daily needs of monastery life and participation of various disciplines in the processes of musealization, today we witness the treasuries that with their fluidity and ambivalent character, have shown several uncharacteristic divisions for a museum. Dealing with the transfer between two basic museological contexts, different conceptual settings of the treasury/collection were analyzed, as well as the ideas of inheritance within the Church and the Museum. Of course, the transfer is unachievable without the participation of the „interested participant“, so in addition to investigating the change in the sacral topography of the temple which was influenced by the musealization process, the paper also touched the subject of changes that occur in the field between church believers and museum visitors.

Key Words: museum, church, musealization, treasury, heritage, primary and museological context

Scientific Field: History of Art

Major in: Museology and Heritology

UDK number:

Садржај

1. УВОДНА РАЗМАТРАЊА.....	1
- О предмету истраживања: музеализација хришћанског наслеђа.....	1
○ Циљ истраживања.....	4
○ Метод истраживања и узорци.....	4
○ Структура рада.....	7
2. СТАРИНСКЕ ПРАКСЕ И ИЗЛОЖБЕНА АКТИВНОСТ КРАЈЕМ 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА У СРБИЈИ.....	9
- Истраживање сакралне уметности као прилог (будућем) музеју.....	10
- Прве изложбе црквене уметности.....	14
○ Земаљска изложба у Будим-Пешти 1885.....	15
○ Светска изложба у Паризу 1900.....	17
○ Средњовековна уметност Југославије. Мулажи и копије које су извели југословенски и француски уметници, Париз 1950.....	20
3. ПРОБЛЕМ МУЗЕАЛИЗАЦИЈЕ ХРИШЋАНСКОГ НАСЛЕЂА У СРБИЈИ.....	22
- Правни оквир као поприште сукоба.....	22
- Музеји и идеологија.....	25
4. САВРЕМЕНИ ТОКОВИ МУЗЕАЛИЗАЦИЈЕ ХРИШЋАНСКОГ НАСЛЕЂА У СРБИЈИ.....	33
- Сарадња Музеја и Цркве: „ризница“ цркве св. Илије као део збирке Народног музеја у Смедеревској Паланци.....	33
- Институционална оптика сакралног наслеђа.....	37
- „Музеј у цркви“ и „црква у музеју“.....	41
- Свештеник у цркви и кустос у музеју.....	44
- Ризница ризнице манастирске ризнице или постоји ли „употребна“ ризница и „уметничка“ ризница?.....	46
5. РИЗНИЦА МАНАСТИРА СТУДЕНИЦА.....	51
- Стална поставка као место памћења ризнице.....	55
- Музејски контекст vs ризнички контекст: манастирска ризница – „начин гледања“.....	65
- Манастирски типик као музејски кодекс.....	71
- Манастирски типик и стална поставка: правила су ту да се мењају.....	74
6. ГАЛЕРИЈА ФРЕСАКА (ПРИ НАРОДНОМ МУЗЕЈУ У БЕОГРАДУ).....	76
- Музеализација обрнутог смера: од музеолошког ка примарном („религијском“).....	78
- Све музеализације Галерије фресака или како је копија-фреске „нестала“.....	85
7. МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ У БЕОГРАДУ.....	88
- Музеј „срећних/несрећних“ налаза, расутих предмета и „договора“: од „художествене хранилице“ до црквеног музеја.....	88
- Да ли је Музеј српске православне цркве <i>музеј</i> ?.....	92
- Да ли је Музеј српске православне цркве (централна) <i>ризница</i> ?.....	99
- Да ли је Музеј српске православне цркве <i>музеј сакралне уметности</i> : стална поставка у служби заборављања.....	101
8. МУЗЕОЛОШКИ КОНТЕКСТИ КАО КОНЦЕПТУАЛНИ ОКВИР.....	106

-	Микрокосмос и његове варијације: од манастирске ризнице до музеја.....	106
○	Уметност и музеј.....	107
○	Ритуал и манастирска ризница.....	110
○	Црквени музеј као установа.....	114
9.	БАШТИНА ИЗМЕЂУ МУЗЕЈА И ЦРКВЕ	117
-	Кад феномени мењају контексте: <i>синтеза</i> и <i>гледање</i> као носиоци примарног и музеолошког контекста.....	117
-	Од трезора до тезауруса: манастирска ризница између примарног и музеолошког контекста.....	121
-	Идеје баштињења: ризница као депо и/или ризница као изложба.....	124
-	Како додир верника постаје поглед посетиоца?.....	128
-	Музејски предмет и његови животи: препознавање уметничког и сакралног предмета.....	135
-	Концепт баштињења: музеј и црква – једна хипотеза о „сличности“.....	138
10.	ТЕОРИЈСКИ ИСХОДИ: МУЗЕОЛОШКО И ТЕОЛОШКО	144
-	Музеализовање онога што се не може музеализовати.....	144
-	Сакрални предмет пре и после музеја: дисциплинарна сусретања.....	150
-	Од праксе ка теорији: од музеализације ка музеологији	153
11.	ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА	158
12.	ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	163

БИОГРАФИЈА АУТОРА

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ РАДА

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

О предмету истраживања: музеализација хришћанског наслеђа

У раду се анализирају процеси музеализације хришћанског наслеђа у Србији с акцентом на предметима ризничког карактера Српске православне цркве. У студијама баштине период настанка и употребе сакралних предмета пре доба музеја, често називан и *proto периодом*, заузима важно место као једна од парадигми памћења.¹ С обзиром на то да је памћење сматрано „покретачком енергијом колекционирања“, оно је временом обликовано унутар институционалних облика заштите и репрезентативности, али се и онда, као и данас, проблем „произвођења сведочанствених стања“ – односно „контекста баштињења“ – директно тичао и музеја и саме музеалије. Памћење се, дакле, није само „таложило“ гомилањем предмета, већ је конструисано комуникацијом у виду предмета-музеалија, док музеалност, као „сведочанствена вредност музеалије контекстуалном потенцијалношћу омогућава једном предмету да емитује неограничену количину информација, али из позиције документа“.²

Проблем тумачења хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе настао је као последица промене *места* и *контекста* у коме се литургијски и остали црквени предмети налазе. Тиме је музеализација, као музеолошки процес који укључује примарну дефункционализацију, постављена у средиште дисертације, којој се, „природно“ придодују контексти (примарни, музеолошки и археолошки), формулисани у докторској дисертацији Питера Ван Менша (Peter Van Mensch) *Ка методологији музеологије* (Towards a Methodology of Museology).³ За наше разматрање веома је важно узајамно деловање музеализације као „специјалног вида процеса културне формације“ и преплитања контекста, односно „социјалних искустава, знања, сазнања, ставова, способности, умећа, навика, потреба, материјалних и духовних достигнућа“.⁴ То ће рећи да је музеализација овде дата као процес (трансфера из примарног у музеолошки контекст), али и као резултат сила што су променом контекста и њима „добитених“ културних образаца, створиле посебне музеолошке парадигме, које, користећи (сакрални) предмет имају за циљ не само репрезентативност, већ

¹ Д. Булатовић, *Баштина као brand или музеј као економија жеље. Да ли робна марка улази у музеј, или је из њега произашла?* Годишњак за друштвену историју 2 – 3/ 2004, 140.

² *Исто*, 140 – 141. Булатовићев систем се, осим на предмузејске периоде које је установио Мароевић и историјске системе колекционирања на које је указао Помјан, наслања на „темеље опште музеологије“ Збињека Странског. У том смислу овде препознајемо теорију музејске документације, важну за разумевање природе музеалије, теорију музејске тезаурације као кључну у дефинисању система и важности колекционирања и теорију музејске комуникације као смисао претходних „лодела“; уп. Z. Stranski, *Temelji opšte muzeologije*, *Muzeologija* 8/ 1970, 37 – 74; K. Pomian, *Collectors and Curiosities*, Cambridge: Polity Press, 1990, 7; I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb, 1993, 50 – 62.

³ I. Maroević, *Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu*, *Iz muzejske teroije i prakse* 36 (3-4), 2005; П. В. Менш, *Ка методологији музеологије*, Београд 2015, 181 – 194. 229. У енглеском језику музеализација проналази своје пандане у терминима *museumization*, или *museumification*, али се они пре користе у „површнијем“ контексту „уласка објекта у музеје“, уп. C. Paine, *Religious Objectc in Museums: Private Lives and Public Duties*, Routlege 2013, 2.

⁴ П. В. Менш, *Ка методологији музеологије*, Београд, 190.

и посебне (нове) идентитете, као и (нове) дисциплинарне погледе на предмет истраживања.⁵ Међутим, како се преплитања контекста „сударају“ са овде постављеним проблемима, облици музеализације зависе од различитих фактора, међу којима се истиче концепција музеја. Сходно томе, у раду ћемо се сусрети са неколико „музеализација“, тачније различитим нивоима музеализације и њима ћемо се, у контексту даљих проучавања, посветити понаособ, како се поглавља буду низала.

Други вид „контекстуалне емисије“ у виду музејске комуникације односи се на „производњу заинтересованог примаоца“.⁶ Специфичан начин гледања биће анализиран на неколико равни: од „практичног“ до строго дисциплинарног. Превођење историско-уметничког говора у његове музеолошке исходе, као одговор на студију о слици, али и науци, показатељ је континуитета интересовања за *imago* и код музеолога, и код теолога.⁷ Међутим, њихове теорије о слици, која у последњих неколико деценија добија изразито платоничарски, или антропологизирајући карактер, заустављају се пред посматрачем који је оживљава и тумачи.⁸ На тај начин се и теорија преображава из когнитивне (Пановски) у херменеутичку (Мичел), у којој сазнање објекта од стране субјекта прераста у *сазнање субјекта од стране објекта*. Тек након узимања у обзир његовог погледа на „предмет“ (истраживања) могуће је разумети свеукупни процес музеализације хришћанског наслеђа. Интеракција у пољу између тезаурисања и музеализације, неумитно је наслоњена на носиоца сведочанствености – музеалију, чији говор није само аутономно конструисање, већ и суделовање у том истом пољу. Музеализација је производња стања одржавања значењског ланца трајних вредности, а тог ланца нема без *субјекта* који непрекидно заузима место означајућег.⁹ Нема музеализације без тезаурације, као што нема ни музеалије без комуникације као начина говорења.

У овом раду ћемо настојати да преображају и трансферу вредности и значења култног, или религијског предмета, у процесима музеализације придодемо све оне мање видљиве транзиције кроз које пролази предмет, али и публика, запоселни у музеју и цркви, као и да утврдимо како ти процеси утичу на стварање одређених савремених феномена. У промењеним просторним и теоријским околностима, мењао се и поглед на поменуте предмете, њихову теолошку, уметничку и семантичку вредност. С друге стране, овај наизглед неприродни преображај из култних предмета у уметничкоисторијске експонате значио је и њихову заштиту, доступност и важну пропагандну улогу унутар дубљих процеса што су у 19. веку водили оснивању националних држава и националне баштине. Прикупљање, пописивање и касније излагање старина, углавном из црквених и манастирских трезора, значило је нераскидиву повезаност са прошлошћу и утемељење секуларне на основама некадашње сакралне „државе“. Десакрализација религијског апарата као носећег модела социјално-религијског уређења средњовековне и позносредњовековне Србије је у новим околностима, особито у 20. веку, изродила нови (правни) вид наслеђа – културну баштину. Као таква, она је у свим друштвеним уређењима и научним расправама сведочила своју формалистичку расцепљеност на дисциплинарни, уметнички, национални, или културни корпус.¹⁰

⁵ I. Maroević, *нав. дело*, 45. сматра да су „teoretski definirani procesi muzealizacije služili za retroaktivno tumačenje nastanka, razvitka i fizionimoiје pojedinih muzeja i privatnih zbirki“ или да је „prepoznati i teoretski osmišljeni proces muzealizacije utjecao na suvremeno razumijevanje i tumačenje nastanka i razvitka muzeja i zbirkotvorstva uopće“.

⁶ Д. Булатовић, *нав. дело*, 141.

⁷ З. Гаврић, *Поводом књиге Уметност и музеалност Драгана Булатовића*, у: Д. Булатовић, *Уметности и музеалност: историско-уметнички говор и његови музеолошки исходи*, Нови Сад, 2016, 228.

⁸ Исто, 229.

⁹ Д. Булатовић, *нав. дело*, 143.

¹⁰ Концепт преображаја предмета из *miracula* у *mirabilia* као претпоставкама стварања промене карактера баштине понудио је А. Chastel, *Pojam baštine*, *Pogledi* 3 – 4, vol. 18/1988, 709 – 723. preuzeto iz књиге: (А.

Постављајући питање „расцепљености баштине“, настале *између музеја и цркве*, веома је тешко представити вишеслојне и испреpletене садржаје у оквиру којих се предмет студија баштине може боље разумети.¹¹ За то је потребно развити неколико функција, или предметних контекста, у служби откривања баштине и њених различитих слика света. Оно што се може, у контексту баштине као култивисаног сећања, јесте уочити моделе по којима су, некада црква, а касније музеј, неговали то исто памћење, односно формулисати процесе баштињења. Антиципирајући део проблема с којим се суочавамо, у наслову се покушава „релаксирати“ тензија на нивоу припадности баштине, омогућавајући јој да коегзистира у простору довољном за двоје. Иако поднаслов недвосмислено указује о каквом наслеђу је реч, оно није нужно одређено местом чувања (музеј/црква), већ пре свега међусобним односом традиција (сакрална/секуларна) и променама које се дешавају у оквиру другачијих контекста. Некада смештени у манастирским или црквеним ризницама, коришћени као предмети култа, данас су углавном смештени у музејским депоима или галеријама, уз нову, естетску вредност, или секуларни култ лепоте, како је то дефинисао Валтер Бенјамин.¹² Симфонија ова два модела излагања и употребе предмета значила је стварање јединственог *црквеног музеја*, или пак *ризнице-музеја*, који се у савременом хришћанском свету све чешће могу пронаћи унутар манастирских зидина. То уједно значи да ће се у раду поред изучавања хришћанског наслеђа у музеју анализирати и музеј унутар хришћанске заједнице.

Будући да је реч о наслеђу које је временом обликовала *црква*, касније и *музеј*, пажња ће се свакако поклањати организованим, институционалним видовима сабирања/колекционирања. Како су мотиви за формирање и употребу једне ризнице у различитим периодима били другачији, почев од теолошких, преко идеолошко-династичких па све до указивања на посебан легитимитет народа/нације у новим политичким околностима, уз важност религиозне (византијске) естетике, тако ће се у раду тумачити универзални модели трезорирања који, зависно од историсјких околности, функционишу идентично и у музеју и у цркви. Међутим, показаће се да начини збирања предмета не значе и исти смисао и идеје баштињења, што би, укупно узев, суштински одређивало институционалну оптику колекционирања.

Други део наслова открива и акцентује појам *савремене музеолошке праксе* (у *Србији*) као основе која је проблему истраживања додељена. Историсјки континуитет са старинарским праксама 19. века и пионирским музеолошким радом у првим деценијама 20. столећа, те учесталим радом на заштити и презентовању наслеђа с предзнаком „сакрално“ у време након Другог светског рата, представљао је „прото“ период музеологије у Србији, док ће појам „савремене музеолошке праксе“ у контексту наше теме остати на нивоу институционалне бриге о предметима и њиховој заштити. Па ипак, у црквама и манастирима је, зачуђујуће, и оних примера који показују да је „модерни тезаурус“ произвео неколико врста „збирки“, тачније ризница, док ће српски музеји углавном познавати оне деветнаестовековне, разврстане према материјалима, или периодима. Полазећи од тога да савремена музеолошка пракса настаје на темељима савремене музеолошке литературе, у раду ће се анализирати многи аспекти употребе модерних херитолошких теорија – од тоталног музеја, до ритуала у музејима.

Chastel, *Les lieux de mémoire, La Nation*, (Paris: Gallimard, 1986)). О музеализацији у контексту културних баштина в. I. Maroević, *Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu*, *Iz muzejske teorije i prakse* 36 (3-4), 2005.

¹¹ М. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Beograd 2014, 25.

¹² W. Benjamin, *Eseji*, ur. Miloš Stambolić, Beograd: Nolit, 1974, 114 – 149.

Сходно свему до сада изреченом, рад се базирао на следећим основним претпоставкама истраживања:

1. Музеализација као процес је религијску баштину „претварала“ у локалну, националну, уметничку – културну – „остављајући“ прилику наслеђу да се од „документа“ врати у позицију „сакралног предмета“.
2. Промена контекста (примарни – музеолошки) не прави јасне поделе на употребу и значење.
3. Промена контекста (примарни – музеолошки) не значи нужно и промену значења предмета
4. Идеје баштињења у музеју и цркви почивају на различитим основама. Сакупљање, чување и излагање сакралних предмета представља парадигму памћења које се различито обликује.
5. Сакрални предмет свој карактер изражава променом контекста, али и активном улогом посматрача.
6. У савременој музеолошкој пракси хришћанско наслеђе је доминантно посматрано као тековина средњовековне културе, уметност средњовековног човека – речју, као дисциплинарни проблем – што ограничава многе домете које овакве скупине предмета собом носе.
7. Музелизација хришћанског наслеђа посматра се с негативним предзнаком унутар цркве

Циљ истраживања

Циљ истраживања је музеолошко препознавање образаца и процеса што су у историјском трајању сакралне предмете, или „збирке“ „производили“ у баштинске моделе, било културне, уметничке, историјске. Релевантност преображаја предмета и читавог наслеђа могуће је пратити у континуитету искључиво кроз механизме *ars memorative*, односно као посебне парадигме памћења. У раду се настоји показати како су посебни феномени произвођења памћења, било у музеју, или цркви, мењали оптику „посебности“ установа и неретко водили једно другом, без данас општеважећих и уврежених ставова о немогућности међусобне комуникације и дељења истих, или сличних вредности. Последишно, сматрамо особито важним да процеси музеализације допринесу све потребнијем стварању целовите слике наслеђа што престаје да буде дисциплинарно структурирано, или „идеолошки“ предодређено, већ тумачено у контексту културних потреба друштва и заједнице која га обликује и конзумира.

Метод истраживања и узори

Тема музеализације сакралног наслеђа превасходно извире у западној историографији. Она ја присутна и у литератури и у музејској пракси, која осим музеализације препознаје и термин музејзације, односно музеумизације; као такав алудира на етимолошку истоветност

различитих школа, или географских подручја, али у суштини изражава другачију оптику предмета истраживања. Западне студије су, што ће посредно бити показано у раду, становишта да истраживања буду мултидисциплинарна, а теме социолошког, психолошког и антрополошког погледа денунцирају принцип утиска и значења што предмети (обично) друге културе остварују у оној доминантној (западној). Музеумизација подразумева процес физичког уласка предмета у музеј и анализу промена својства предмета, али још значајније – различите облике понашања посетиоца.¹³ На крају, музеји и не морају бити привилеговане баштинске институције у којима се одигравају ови процеси, будући да општи наротив препознаје извесну дихотомију између предмета и контекста: сакрални објекти у секуларним просторима.¹⁴

Пажња која је у последњих неколико година у овим студијама усмерена на истраживање и музеализацију сакралних предмета двоструког је карактера. Питање идентитета мањинских заједница у државама англосаксонског говорног подручја скренуло је пажњу многих установа, па тако и музеја, који су, осим у потрази за публиком, били у служби ширих друштвених и идеолошких агенди умањивања јаза између народа и култура. У исто време, улога музеја и уметности у друштву у западној култури попримила је обресе специфичне спиритуалности и контемплативности коју ове установе и уметност у њима изражавају, па се идеја религије, у веома провизорном тумачењу, пренела и на поље музеја.¹⁵ Док је за неке сакрална уметност значила израз вере и (националног) идентитета, за друге је представљала уметност далеких прапостојбина, а за оне сасвим неутралне уметност по себи. Другим речима, погрешно, или европским народима несвојствено тумачење религије иницирало је више него потребно акцентовање важних садржаја у музејима који имају глобални карактер.

Треба споменути и то да је „сакрализација“ музеја на Западу имала и своје узоре у храму као надасве флуидној институцији. За њега се не може рећи да је историсјка категорија, иако сасвим сигурно одговара античком храму – како због своје дуге историје у западној култури, тако и због дуге традиције колекционирања вредних сакралних предмета – али се не може рећи и да је теолошка, иако „спиритуалност“ треба тражити у том истом „храму“. Храм, или ређе црква, у западној историографији више је парадигма институције сакралног карактера, него што је црква у њеном ортодоксном, или, у случају нашег предмета истраживања, хришћанском, православном смислу. Као такав, у чијој ризници се налазе вредни и свети предмети, а који је намењен контемплацији, он одређује оптику музеја и теме. Штавише, разлика између религије и цркве, о којој ће, као важној одступници у разумевању ове теме на страни православно-хришћанског света, више речи бити у поглављу о теоријском позиционирању теме (поглавље десет/теоријски исходи: музеолошко и теолошко), овде је површна и неретко поставља знак једнакости између ова два појама. Зато се у студијама стране литературе чешће говори о предмету (као делу те (прото) колекције) и посетиоцу (као конзументу (храмовне) контемплације), понајвише из угла друштвених дисциплина.

С друге стране, у овом раду, црква се тумачи и као историсјка (у оквирима историје Српске православне цркве), и као теолошка категорија (на основама православне теологије и литературе), па ће и динамика музеја бити другачија; њему се неће приписивати „особине“ цркве, колико ће се он сам тумачити у оквиру цркве, анализирајући музеализацију као кључни процес у односима двеју установа, али и процес у којем је неретко црква стварала своје „универзуме“. Пример ове дисертације показује еклектицизам у свом настојању да

¹³ П. В. Менш, *Ка методологији музеологије*, 191, нап. 4.

¹⁴ *Sacred Objects in Secular Spaces: Exhibiting Asian Religious in Museums* (ed. B. M. Sullivan), London 2015.

¹⁵ Један од најранијих и утицајнијих радова на ову тему је и религију у музејима тумачио искључиво као тему контемплације, не и „обожавања“, или „ритуализације“, уп. R. L. Grimes, *Sacred Objects in Museum Space*, *Studies in Religion/Sciences Religieuses* 21/4/1992, 419 – 430.

савремене трендове саобрази локалним приликама и да у сопственом кординантном систему створи посебан језик изражавања музеализације хришћанског наслеђа.¹⁶

У том смислу, и методологија рада мора бити саткана од овдашњих (теоријских и културних) особености као назнакама према различитим слојевима једне исте теме. Жеља да се успостављеним системом покаже како (кроз историју) заједно функционишу музеологија (и херитологија) и теологија православних култура, оваплоћена кроз примере што ће бити приказани, прилог је алтернативи магистралних токова музеализације сакралног наслеђа у западним студијама који тај однос виде (само) као „секуларизацију“ религијских облика праксе, или конструкцију кустоса и публике, пре него континуирани музеолошки модел.¹⁷ Дуг пут између прото-музеја, као што су манастирске ризнице у свом примарном контексту, и савременог, уметничког, или специјализованог музеја, пратиће читав низ узајамно повезаних, те суштински различитих феномена, што су или мењали „цркву“ у „музеј“, или су имали обрнути смер. Овај простор чиниће уједно веома специфичан и аутентичан метод истраживања у којем ће се показати и комплементарност двеју установа и традиција.

Имајући у виду до сада изнесене тврдње, у раду ће *компаративни метод* истарживања најбоље послужити у циљу подједнаког и међусобног анализирања модела које је могуће пронаћи и применити и у музеју и у цркви. Примарни и музеолошки контекст, као две „реалности“ предмета, развијаће се даље на упоредне анализе манастирске ризнице и уметничког музеја, па све до посебних феномена који ће у овом раду бити представљени и такође подвргнути узајамном тумачењу. Овим методом покушаћемо да јасније представимо разлике и сличности из којих се дају сагледати и особености музеја (у цркви). С друге стране, како су свети предмети посредници између оних који их гледају и „оностраног“ одакле су дошли, тачније због чега су и настали, у раду ће се анализирати баштински модели између видљивог и невидљивог, између тактилног и контемплативног. Транзицију која се у одређеном тренутку десила друштву, али и теорији слике/уметности, па на крају и теологији, најбоље је пратити упоређујући теоријске токове и праску у поменутиим сферама (сакрална и секуларна). Тако се и може расправљати о феномену који и суштински одређују правац овог рада – а то је однос између функције и пикторалне реторике. Компаративни метод дотицао би се и различитих садржаја хришћанског наслеђа што их је обликовао дух времена. На тај начин ће се анализирати другачији концепти ризница, од оних сакралних, до разлика и сличности између сакралне и модерне/секуларне ризнице-музеја. Баш на овом месту компаративни метод ће послужити како би се сагледао и међусобни однос наших студија случаја у контексту музеализованих скупина богослужбених предмета.

Помињани компаративни изискује и *историјски* метод, који би и ове, али и друге процесе објаснио и контекстуализовао. У раду ће се инсистирати на откривању различитих модела који су кроз историју претрпели одређене промене и понудили нове начине тумачења старих „проблема“. Свети предмети, ризнице или реликвије представљају свето, али и прошлост, будући да су биле у контакту или инспирисане личностима „свете историје“. Како ризница у средњем веку није била иста као она у каснијем периоду, то ће праћење историсјких модела оваквих скупина предмета и теорија о њиховој функцији и естетској вредности бити круцијално за овај рад. Јер, проблем тумачења хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе открива се на пољу двоструког карактера предмета који су, како објашњава Андре Шастел (Andre Chastel), у одређеном тренутку прешли пут од *miracula*, посвећених предмета одређеног култа, до *mirabilia*, објеката који су доносили

¹⁶ B. Brulon Soares, *The Myths of Museology: on Deconstructing, Reconstructing, and Redistributing*, in: ICOFOM Study Series 49-2, 2021, 243 – 260.

¹⁷ C. Dancan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museum*, London and New York, 1995; C. Paine, *Religious Objects in Museums: Private Lives and Public Duties*, Routledge 2013; *Museology and the Sacred*, (ed. A. Davis and F. Mairesse) Icofom Study Series, vol 47 (1-2)/2019.

превасходно естетско уживање.¹⁸ Отуда би хронолошко праћење развоја ризнице из „живе“, на примеру манастира Хиландара, или Студенице, у музеализовану, на примеру ризнице-музеја у Студеници, више ризница у Хиландару, или Музеја Српске православне цркве, било вишеструко значајно. Аутентичне историје преображаја манастирских ризница стицајем различитих теолошких и друштвено-идеолошких околности показале до које мере је он преставаљао логички пут, пре него „наметнут“ модел.

Видимо, дакле, да су намере произашле из истраживања упућене на указивање особености процеса музеализације у њеном специјалистичком виду. Које су разлике у моделима баштињења унутар цркве и музеја, како су се временом мењале парадигме памћења и какав је однос између потенцијалних узора и развијених образаца музеализације хришћанског наслеђа у земљама западног света и код нас, биће детаљно анализирани у даљем раду. Разуме се, специфичан, помало аутентичан вид поступка истраживања који је био условљен и недостатком адекватних примера у пракси и теорији, па и особеношћу црквене праксе у оквиру Српске православне цркве кроз векове, условили су и другачију оптику промишљања ове теме. На крају, уколико и поред све гласнијих повика у правцу плурализма музејских институција широм различитих меридијана претпоставимо да је музеј „исти“ и у Србији и у остатку света, показале се да црква у поступцима истраживања и конкретним примерима у раду не разуме исто ни категорије социјалног, теолошког, па ни музеолошког, те да самим тим не можемо ни сматрати да је оваква тема „иста“ у замљама западне културе, и унутар локалних прилика.

Структура рада

С обзиром на то да смо у претходним редовима указали на извесну особеност теме у локалним историографским круговима, а имајући у виду пионирске покушаје да се она у локалним оквирима установи као чињеница, сматрали смо више него сврсисходним да структура задобије облик „теоретизације праксе“. Набројаним примерима историје музеализације унутар манастирских зидина, али и оних делова уметничког музеја, настојали смо да теорију афирмишемо кроз сагледавање повесних и савремених облика употребе и другачијих значења што су сакрални предмети исказивали у различитим контекстима. Не само да ће се на тај начин лакше разумети развој музеологије унутар црквених пракси, већ ће се и у овом раду теорија поступно градити, потврђујући своје хипотезе и музеолошке претпоставке на конкретним примерима.

Тако ће се читалац у првом, уводном делу (1) упознати са предметом истраживања, али и концептуалним оквиром тезе. Наставак рада кретаће се од историјских ка савременим моделима музеализације покретне и непокретне, односно материјалне и нематеријалне (религијске, културне) баштине. У другом поглављу (2) рада представићемо преглед развитка музеологије у 19. и 20. веку у Србији, са акцентом на хронолошком набрајању истраживања и пописивања сакралне уметности у Србији и њеном потенцијалном преласку у музеј. Активност државе на организовању изложби (сакралног карактера) и учествовању на светским сајмовима показале се и као зачетак („музеолошке“) употребе религијског наслеђа. Следеће поглавље (3) треба да покаже историјске разлоге што су створили предуслове за међусобно неразумевање, који су временом постали и концептуалне природе, израстајући најпре на пољу права и идеологије. Поглавље које историсјке прилике „преводи“ у тренутак

¹⁸ А. Chastel, *nav. delo.* 709 – 723.

из ког се оглашавамо, тиче се савремених токова музеализације хришћанског наслеђа у Србији (4), доносећи као пример добре праксе и сарадње локалну студију случаја, те анализирање институционалне оптике сакралног наслеђа и проблеме савремених музеја као чувара баштине. Померање тежишта дисертације пренеће се на три студије случаја: предмет у цркви/студеничка музеј-ризница (5), предмет у уметничком музеју/галерија фресака (6) и предмет у специјализованом, црквеном музеју/музеј српске православне цркве (7). Први случај, односно студеничка ризница, анализираће се као стална поставка и место памћења ризнице, док ће се различити контексти предмета и ризнице доводити у везу са „начином гледања“. Компаративно сагледавање студеничког типика и музејског кодекса показује сличности у моделима тезаурисања, али и употребе баштине. Друга студија случаја, показује обрнути смер, како се у музеју рађа жеља, или потреба за религијским, као и зашто ће управо овај „не-савремени“ концепт постати усуд сопствене установе. Трећи пример има за циљ да прикаже Музеј српске православне цркве у свом институционалном светлу, покушавајући да препозна шта је заправо поменута установа и како она концептом сталне поставке богослужбених предмета памти, односно заборавља.

Особености показане на примерима студија случаја дефинисане су музеолошким контекстима као концептуалним оквирима (8). У овом делу рада показује се начин на који средина и амбиција правилне музеализације деградира музеолошке функције. Након ових примера тежиште дисертације изместиће се на поље теорије. Баштина између музеја и цркве (9) поглавље је у којем ће се потцртати однос и простор између примарног и музеолошког контекста. У том пољу, осим што ће се симболички и компаративно анализирати феномен тоталног музеја из позиције цркве и традиционалног музеја, посебно ће се анализирати манастирска ризница кроз идеје тезаурирања и баштињења, али и сам музејски (сакрални) предмет, као и на који начин се ови трансфери одражавају на реалност у којој функционишу и публику којој су представљени. Теоријски исходи: музеолошко и теолошко (10) предствљаће пуну теоретизацију праксе. Настојећи да пратимо савремене научне расправе на тему музеологије и религије, показујемо постоји ли у овим процесима део наслеђа који не може бити музеализован. У исто време, дисциплинарна сусретања посведочиће на који начин се историјски али и филозофски, концептуално црква и музеј кроз своје дисциплине разумеју, стварајући на тај начин погодан дисциплинарно тле за афирмацију музеологије. Тиме би се дисертација и завршила – указивањем на музеологију као научно-теоријски основ праксе. У врло специфичној области и веома несвакидашњем односу две установе она служи као интердисциплинарни приступ формирању музеолошког истраживања и препознавања културне информације и реализације њеног социјалног значаја на институционалном и музеографском нивоу.¹⁹ Последња поглавља чиниће закључна разматрања (11) и извори и литература (12).

¹⁹ П. Ван Менш, *Ка методологији музеологије*, 113.

СТАРИНАРСКЕ ПРАКСЕ И ИЗЛОЖБЕНА АКТИВНОСТ КРАЈЕМ 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА У СРБИЈИ

Деветнаестовековна историографија је бављење предметима прошлости веома често разумела идентитетски, док ће савремена музеологија овај феномен препознати као „старицарење“.²⁰ Ова „делатност“, или „пракса тезаурације“ имала је најпре за циљ евидентирање и препознавање потенцијалних извора као будућих сведочанстава прошлости, а затим и њихову употребу у стварању различитих облика јавног памћења. Процеси који су се одигравали око уобличавања националног идентитета били су дугог трајања и собом су носили напоредно развијање теренског истраживачког рада с једне и музејску активност, с друге стране. Једну од кључних улога на овом послу заузимали су истакнути појединци, научници иностраног образовања, због којих је размишљање о музеологији у нас добило смисао; управо је њима и додељена улога афирматора ове дисциплине данас, гледајући на поље њиховог рада као оно „што је у међувремену прерасло у музеологију“.²¹ Подозрива према сопственој прошлости, српска научна јавност је, рекли би здраворазумски, видела развитац „музејске делатности“, или „прошлост српских музеја“, пре него „музеологију“.²² Чак се и феномен музеја посматрао с одређеном дозом сумње; веровало се, наиме, да је тешко успоставити икакве везе с истом институцијом од пре само једног столећа.²³

Музеалне праксе што су претходиле каснијој музеологији у Србији биле су, делом, наслоњене на откривање црквених ризница као трезора прошлости. Манастирска блага представљала су не само „света места“ црквене историје, него и својеврсне кабинете куриозитета. Истраживањем и показивањем тих микрокосмоса и његових делова, писала се, парадоксално, модерна, секуларна историја српске прошлости као нови облик некадашње праксе презентације и репрезентације.²⁴

Тражећи корене своје прошлости српско друштво 19. века је употребило све капацитете како би „вратило понос“. Док „вештина живописа почиње данас ускршавати из гроба“, како је Кујунџић писао 1865. године у женевској „Србској слободи“, педагог Ђорђе Натопшевић се у „Српском омладинском календару“ за 1868. годину питао „где су нам изложбе“, алудирајући на скромну продукцију у национализовању и визуелизовању сопствене историје.²⁵ Оне су замишљене да, као средство у буђењу националног поноса, имају и репрезентативну („него на месту српских слика висе по српским домовима Винтери и Сомери“) и популаристичку, односно едукативну улогу у друштву („а и ако понешто и има, како је удешено да уђе у народ?“²⁶).

Специфичне везе откривања српских старина и музеја у Србији треба гледати управо оваквим очима. Музеј ће представљати логички наставак истраживања, углавном античке и

²⁰ D. Bulatović, *Od trezora do tezaurusa: teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinstva*, Beograd 2015, 43.

²¹ И. Стевовић, *Од теренске скице до скице целине: Михајло Валтровић и српска средњовековна архитектура*, Зборник Народног музеја – Београд, XXII/2/2016, 15.

²² А. Вујновић, *Предисторија Историског музеја Србије, Историсјка музејска делатност у Србији од 1840. до 1963. године*, у: *50 година Историског музеја Србије 1963 – 2013*, Београд, Историсјки музеј Србије 2013. А. Вујновић, *Музејска делатност Михајла Валтровића*, 100.

²³ А. Вујновић, *нав. дело*, 8.

²⁴ М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012, 17 и даље.

²⁵ Д. Медаковић, *Истраживачи српских старина*, Београд 1985, 9.

²⁶ Исто.

средњовековне историје Србије, која ће своје „реликвије“ сместити у један трезор, способан да „реинкарнира средњовековну прошлост“.²⁷ Настао као део простора владаревог двора, министарства, школа и библиотека, музеј у Србији 19. века, иако иницијално израста у природњачку збирку²⁸, стваран је заправо у Манасији, Раваници, Студеници, Велућу, Жичи, Дечанима и другим великим српским манастирима, откривајући у њима не само сакрално наслеђе, већ и многе остатке профаног живота античког, средњовековног и човека касног средњег века. И ма колико да су овакви ставови о почецима српске музеологије и музеја „већ виђени“, истичући оно што су прикупљали појединци, а не институција, историја српске музеологије неодојива је од већ толико пута понављаних „историјата“ који имају задатак и да укажу на две ствари: *место истраживања* и „*осцилацију*“ у примени вредносних критеријумима према предмтима који чине националну баштину“.²⁹

Управо се овај прелаз десио почетком, односно у првим деценијама 20. века, када је Народни музеј као „историјски“ музеј, тражио свој пут ка „археолошко-уметничком“, тачније „историјско-уметничком музеју“.³⁰ Након завршетка пионирског и романтичарског полета првих истраживача и путописаца, наступио је период мука, страдања и немаштине³¹, али и програмске оријентације и (нових) критеријума за „разврставање по збиркама“ – моделу вредновања српске уметности, који је осим личних афинитета потоњих директора, своје упориште проналазио и у новим открићима националног (сакралног) наслеђа.³² Овај особени локализам „спорог узрастања“ националног музеја, започет тумачењем црквеног наслеђа као историског и уметничког фонда музеја, завршиће се, пред сам крај Другог светског рата, као део Музеја (савремене уметности) кнеза Павла. Истраживање богослужбених предмета и сакралног наслеђа, уопште узев, након тога развијаће се на гранама нових музеја и дисциплина, на првом месту (у Музеју) примењене уметности.

Истраживање сакралне уметности као прилог (будућим) музејима

Историографија истраживања старина, углавном црквеног и манастирског инвентара сакралног и профаног карактера, имала је несумњиво двојаки карактер: испитивње богатства и раноликости српских манастира с једне и селекцију онога што може бити вредно чувања за будуће генерације, с друге стране. У исто време, стицање знања и праксе на овим местима

²⁷ А. Вујновић, *нав. дело*, 8. „Попечитељство Просвешченија, поред другог занимања свога, није пренебегло ни оно за нас важно обстојатељство, да се древности уопште, а нарочито тичући се Србства и просвјетнице српске, које се у земљи налазе, или којегде хране, на едно место соберу и под његовим надзирањем за потомство сачувају“, о овоме в. Д. Медаковић, *нав. дело*, 11.

²⁸ Б. Дробњаковић, *Од минералашке збирке у конаку кнеза Милоша у Крагујевцу до савремених музеја у Београду*, Музеји 2/1949, 41 – 51.

²⁹ А. Вујновић, *нав. дело*, 8.

³⁰ А. Вујновић, *нав. дело*, 22.

³¹ Тихомир Р. Ђорђевић као музеолог, Музеји 7/1953, 11.

³² Ово ново буђење представљаће период обележен ванредним интересовањем за средњовековну уметност, која добија своје значајно место и у музејским збиркама и одељењима Народног музеја, уп. Г. Томић, *Рад на формирању Средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1955 године (за време управе Б. Петковића)*, Зборник Народног музеја XI – 2/1982, 235 – 254. Иначе, у оквирима европске историје уметности, култ средњовековне уметности је током 19. столећа доживео декаденцију, док ће на подручју ослобођене Србије значити нуклеус националног буђења и узора многим уметницима и уметничким правцима. О овоме в. П. Драгојевић, *Вредновање старе српске уметности током историје уметности*, Зограф 34/2010, 153.

показаће се као важна делатност првих истраживача који ће бити инспиратори и организатори првих музејских аквизиција, па и оснивања првих музеја.³³

Иако је било и ранијих наговештаја истраживања црквених старина, па и читаве српске прошлости, почеци интересовања за ове теме, као одјек на европске токове истраживања наслеђа, свакако су везани за прве пописе Вука Стефановића Караџића, Јована Стерију Поповића, Стојана Новаковића, Валтазара Богишића и друге прваке онога времена.³⁴ Заправо, они су видљиви и оправдани тек након првих пописа музејског инвентара и државног организовања оваквих путовања по разним земљама. Ти инвентари показали су мањкавост материјала који би био не само српски, већ и наслеђе српског средњег века као настојања једне државе да се наслони на „златно доба“ своје прошлости. Једини њихов „капитал“ био је што су „много ствари страни, знаменити за нас по томе, што су све нађене у нашој земљи“.³⁵ Тек након оваквог увида долази до активнијег ангажовања државе, која ће своје „службенике“ упутити на она места за које се веровало да могу дати резултате у прибирању српских старина – упутиће их у српске средњеовековне манстире.

Године 1846. велики српски сликар, Димитрије Аврамовић, се вратио са Свете горе, где је у Хиландару имао прилику да прегледа и опише многе манастирске старине сматране значајним за националну прошлост. Премда се интересовао за одело, његови описи богослужбених предмета представљају извор за изучавање ризнице манастира Хиландара и важну тачку у развојном путу српске историографије о оваквим предметима.³⁶

Када је Јанко Шафарик као редовни члан *Друштва србске словесности* послат од стране Министарства просвете по Србији да обрати пажњу на „такве предмете, који по древности или важности својој заслужују, да се у музеум србски пренесу“, његов пут је био обележен многим најзначајнијим српским манастирима.³⁷ Већ на првом стајању, у манастиру Жичи, занесен лепотом и богатством цркве и њених старина Шафарик закључује: „Овде не могу пропустити, да Високославном Попечитељству то моје понизно мненије не саопштим да (...) до данас сачуване стародревности србске, рукописне и старопечатне књиге, стари новци, печати, оружје, дипломи и други разни предмети, од даљег пропадања сачували, скупили, у Народни музеум сложили и тако за подзно потомство сачували.“³⁸ Како је Шафарик одредио да обрати пажњу и на „предмете ... које се покретати не могу“³⁹, тако он

³³ Детаљан преглед историјата истраживања види код: В. Даутовић, *Уметности и литургијски ритуал: богослужбени предмети у српској визуеланој култури 19. века*, Београд, 2020, (докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету: група за историју уметности), 77.

³⁴ О ранијим покушајима исцртавања стања на терену в. Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753*, Сремски Карловци, 1903. Иначе, осим Руварца, пионири у описивању манастира као део црквених визитација били су још и Викентије Љуштина, Вићентије Ракић и Лукијан Мушицки, уп. Д. Медаковић, *Прве штампане монографије српских манастира (1798 - 1859)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 10/1974. Драгоцени за изучавање богослужбених предмета су и описи старина манастира Дечани, које је јеромонах Гедеон Јосиф Јуришић написао половином 19. века. О овоме в. В. Даутовић, *нав. дело*, б. са старијом литературом

³⁵ Д. Медаковић, *нав. дело*, 111.

³⁶ Д. Аврамовић, *Описаниједреветности србских у Светой (Атонској) Гори*, Београд, 1847. такође види: П. Васић, *Димитрије Аврамовић*, Београд, 1970; Исти, *Димитрије Аврамовић и његово доба*, Летопис матице српске, књ.406, св. 4, октобар, Нови Сад, 1970; Лазар Мирковић, Душан Петровић, *Димитрије Аврамовић – сликар и писац*, Зборник Матице српске 5/1953. 57; Када је реч о другим земљама, у периоду од 1836. до 1871, Теодор Петрановић је уређивао часопис „Србско-далматински алманах“ у коме се интересује за старине и српске манастире у целини. Д. Медаковић, *нав. дело*, 25.

³⁷ Он је, између осталог, обишао Жичу, Студеницу, Стару Павлицу, Љубостињу, Наупару, Раваницу, Манасију, о овоме в. М. Коларић, *Први кораци ка заштити и Јанко Шафарик*, Зборник заштите споменика културе III/1952-1953, 27.: М. Шакота, *Студеничка ризница*, 40.

³⁸ М. Коларић, *нав. дело*, 30.

³⁹ *Исто*, 27 – 28.

даље предлаже копирање многих „изображенија историческе предмете, као краљеве, светитеље и архиепископе србске“ за потребе чувања у музеју и „по народу да се прошире“.⁴⁰

Овај „период детињства“, како га је професор Дејан Медаковић оценио, наставио се, залагањем Михајла Валтровића и Драгутина Милутиновића, у правцу смисленијег односа према прошлости и њеним плодовима у култури и уметности. Несумњиво искуство и осећај за европске токове у науци ове двојице пренели су се и на локалне оквире, стварајући плодно тле за анализу наслеђа у многим његовим сегментима.⁴¹ Већ у току свог школовања на Политехничкој академији у Карлсруу, Валтровић и Милутиновић су себи поставили примарни задатак „снимање наших црквених, уметничких старина“ за које су сматрали да предствљају „користи отаџбини и роду своме.“⁴² Овај њихов студентски задатак наставио је да живи као амбиција и унутар књижевно-уметничке заједнице *Дружине за археологију и етнографију на балканском трополу*, чији су оснивачи били ова двојица, а која је, исто тако, као један од својих примарних циљева поставила изложбу црквеног сликарства и старина.⁴³ Касније снимање, публикавање и излагање споменика средњовековне културе, пре свега црквене архитектуре и старина у оквиру серија изложби *Излози*, у Српској краљевској Академији 1886. године⁴⁴ представљало је не само локални одговор на деветнаестовековни историзам у Европи оног времена, већ и терен из кога ће Валтровић и Милутиновић црпети своје теоријске ставове о уметности и брушити практичан музејски рад на терену и у институцијама.⁴⁵

Почетком 20. века, тачније 1901. године, српски књижевник и историчар књижевности, Андра Гавриловић, обилазио је по трећи пут манастир Студеницу, оставивши и записе са свог путовања. У својим виђењима, Гавриловић је исказао интересовање за историјске контексте, датовање старог и новог живописа, али се осврнуо и на драгоцености у ризницама. У духу већ „развијене“ музејске делатности пређашњих генерација, он ризницу види као „мали музеј (...) од живог интереса и значаја за историке и археологе.“⁴⁶

Један од првих истраживача српских старина који се као теолог занимао за предмете из ризница био је професор на Богословском факултету у Београду, др Лазар Мирковић. Важно је споменути, што уосталом и сам Мирковић истиче, да је овај његов теренски рад омогућен средствима „Хисториско-уметничкога музеја у Београду“, као и то да је он међу првим истраживачима који прави искорак у читању и тумачењу наслеђа као корисног за „литургику, историју и историју српске црквене уметности.“⁴⁷ Његов несумњив ауторитет и допринос у науци, резултираће иницијативом из 1922. године за оснивањем Музеја српске православне цркве у Београду.

⁴⁰ Исто. О копирању фресака говори на многим местима, посебно у Манасији, уп. М. Коларић, *нав. дело*, 34.

⁴¹ Значај рада на пословима који ће касније послужити као база новој дисциплини у свом раду о Михајлу Валтровићу примећује и И. Стевовић, *нав. дело*, 15.

⁴² Т. Дамљановић, *Валтровић и Милутиновић: заштита културног наслеђа у темељима српске модерности*, у: *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, Београд; Историјски музеј Србије, 2008, 14 – 15.

⁴³ Т. Дамљановић, *нав. дело*, 31 – 32.

⁴⁴ О изучавању средњовековних споменика за потребе Српског ученог друштва, в. Соња Богдановић, *Михајло Валтровић и Драгутин Милутиновић као истраживачи српских старина*, у: *Валтровић и Милутиновић, Тумачења*, 147 – 173.

⁴⁵ А. Вујовић, *Музејска делатност Михајла Валтровића*, у: *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, Београд; Историјски музеј Србије, 2008; М. Величковић, *Народни музеј за време управе Михајла Валтровића, (1881 – 1905)*, Зборник Народног музеја, VIII/1975, 611 – 643.

⁴⁶ А. Гавриловић, *Студеница – белешке с пута*, Књижевно – научни часопис „Коло“, књ. II, св. 3 – 4 и 5, Београд 1901: према: *Студеничка ризница*, 40.

⁴⁷ Л. Мирковић, *Крст у ризници Св. Петра у Риму*, Богословље, год V, Св. 2, Београд, 1930; Исти, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд, 1931; Исти, *Реликвијари моштију Св. Влаха*, СКА, Споменик LXXXI, 63, SV. 2, Београд 1935; Исти, *Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и праскавице; црквени уметнички вез*, Скопље 1937; Исти, *Хиландарске иконе*, Старинар, 1935/1936.

За разлику од Лазара Мирковића, Радослав Грујић ће своју предратну професуру започети на Филозофском факултету у Скопљу, да би је касније наставио на Православном богословском факултету у Београду. Током боравка у Скопљу, он је био, истина врло кратко, на челу Музеја Јужне Србије у Скопљу, са изразитим карактером „црквеног музеја“. Грујић је, као врсни истраживач српских црквених старина⁴⁸, био темељ на коме ће након неколико деценије на успеха, изнићи Музеј српске православне цркве у Београду.

Један од најранијих радова који је имао за циљ да представи генезу настанка збирки и музеја, почев од средњег века па све до деветнастог столећа, био је чланак Верене Хан.⁴⁹ Ту је дат преглед колекционирања, приватних збирки, као и њихов преображај у јавне музеје на територији тадашње Југославије. За наше прилике важан је осврт на улогу црквених и манастирских ризница које су, кроз векове, представљалу важну карику у процесу колекционирања.⁵⁰ Међутим, њихов предмузеолошки контекст остао је надасве неизучен, што примећује и аутор у самом раду, и нада се да ће та чињеница да „postane osnov za širu razradu ovdje iznesenih problema“.⁵¹

Не толико по свом садржају, али свакако по промисли о даљем чувању манастирских старина писао је и Леонтије Павловић, указујући на различите начине сакривања, али и појединих правила која су постојала када је чување и заштита оваквих предмета у питању.⁵² Биће пре да је својим радовима указивао на разне примере лоше бриге о старинама, немарности појединих „стручних“ лица и предуслове за њихово даље очување, о чему су, додуше, писали многи путописци и истраживачи.⁵³

Првак и пионир у конзистентном истраживању манастирских ризница била је Мирјана Шакота.⁵⁴ Дајући несвакидашњи допринос познавању историје примењене уметности од средњег века па до почетка двадесетог столећа, уз нове странице историјâ самих манастира, Шакота је указала на нове хоризонте и углове посматрања ризница у Србији. Након минуциозно урађеног посла, готово увек на крају својих написа, својим закључцима је откривала нове стратуме ових скупина.⁵⁵ Тако је у завршним разматрањима кратког прегледа манастирских ризница у Србији подсетила да се велики број наших манастира још у оно време одлучивао да, у оквиру „презентације културно-историсјких споменика“, образује „меморијалне збирке засноване на одређеним музеолошким концепцијама“.⁵⁶ Чинећи исто на крају студије о ризници манастира Бање код Прибоја, она је богослужбене и остале предмете

⁴⁸ С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље, 1941.

⁴⁹ V. Han, *Razvoj zbirki i muzeja od XIII do XIX vijeka na teritoriju Jugoslavije*, Tkalčićev zbornik, 2/1958, 297 – 316. Иста, *Неколико података о једном Дубровачком музеју из XVIII вијека и његовим власницима*, Музеји 9/1954, 110 – 115.

⁵⁰ V. Han, *нав. дело*, 298, 302. О овом феномену у једном од својих капиталних музеолошких „приручника“ пише и I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 24 (са старијом литературом)

⁵¹ V. Han, *нав. дело*, 297.

⁵² L. Pavlović, *Naši kulturno umetnički spomenici sakralnog karaktera i njihova sudbina*, Beograd, 1961. 53 – 61.

⁵³ М. Валтровић, *Белешке с пута*, у: *Старинар*, година V, број 3, Београд 1888, 87 – 108, 95, 97; М. Миловановић, *Високи Дечани*, Годишњак СКА, XXIII, 1909 – 1910. Д. Аврамовић, *Света Гора*, Београд, 1848, 34 – 35, 38 – 39; Г. Мјур, Мекензи, А. П. Ирбијева, *Путовање по словенским земљама Турске у Европи*, (пр. Ч. Мијатовић), Београд 1868; А. Гилфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево, 1972; Д. Милосављевић, *Европски путописци 16. и 17. века о манастиру Милешеви*, у: *Осам векова Милешеви*, II/2013.

⁵⁴ Премда је њен рад у науци већ одавно вреднован и запажен, овде смо ипак дужни преглед најважнијих радова: М. Шакота, *Ризнице манастира у Србији*, Београд; Туристичка штампа, 1966; Иста, *Манастирска ризница и музеј*, у: *Студеница*, (ур. М. Малетић), Београд 1968; *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд, 1984; *Дечанска ризница*, Београд, 1984; *Студеничка ризница*, Београд, 1988;

⁵⁵ Другачије околности остатака некадашње жичке ризнице формирале су и другачији приступ њеном сагледавању и читању, будући да се некадашње реликвије српске архиепископије данас чувају у италијанским музејима, уп. М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Жича*; Београд 2014, 44 – 64; D. Popović, *A Staurotheke of Serbian Provenance in Pienza*, in: *Зограф*, 36/2012, 156 – 170.

⁵⁶ М. Шакота, *Ризнице манастира у Србији*, 29.

видела као „музеј складних и сјајних уметничких дела“.⁵⁷ Проширујући своје погледе на вишеслојност ризничког фонда, истицала је да се сами „Дечани и данас указују као изузетан музеј црквених старина“.⁵⁸

Осветљавајући историју оснивања галерија и музеја при Српској православној цркви, Светозар Душанић је указао на временом и другачијим друштвено-историјским околностима условљен преображај ризница у савремене баштинске институције.⁵⁹ Пописујући готово све најзначајније манастирске ризнице и музеје при помесним, епархијским црквама и манастирима, није се пуно бавио њиховом улогом и теоријским или практичним радом, закључујући да су „они духовна потреба свих наших друштвених слојева“.⁶⁰

Прве изложбе црквене уметности

Изложбена активност српске државе у последњим деценијама 19. века одвијала се двосмерно – у земљи и расејању. Трудећи се да подстакне национално осећање и патриотски дух, истичући у први план споменичко сакрално наслеђе и његова блага, српска влада и њени представници снажили су истраживање, а касније и публикавање и излагање резултата вишегодишњег рада. Као период који је изразито протекао у доминацији државних над црквеним структурама, организација камерних манифестација у служби репрезентације једног народа, или већ тада, нације, такође је била на страни државе. Док су изложбе сакралне уметности у Краљевини Србији биле резултат рада Михајла Валтровића и Драгутина Милутиновића унутар Српског ученог друштва, и представљале копије и слике манастира, зграда, или предмета, појављивање у иностранству било је условљено културолошким и „политичким“ разлозима.⁶¹

Занимљиво је видети како се црквена, или сакрална уметност појављивала на местима политике и идеологије, снажећи позиције династија, народа, или партије. Реминесценције на „златно доба“ српске средњовековне државе биле су честе и по правилу се приказивале „запамћене“ у предметима богослужбене намене, били они сасуди, макете цркве, или копије фресака. Готово да нема примера да су сакрални предмети кориштени онако како су и стварани, као предмети култа, или (макар) религије, већ искључиво као семантичке слике (некадашње) власти, привилегија, уметничког карактера, те једнакости балканских народа са осталим, углавном западноевропским народима и њиховим културама. Еволуцијом технике и музеографије фокус се временом усмерио са оригиналних предмета на њихове копије, идеалне реконструкције, или деконтекстуализоване делове целина. Мобилност „сакралија“, и њихова адаптивна улога у многим контекстима, отворила је сасвим нови простор за исказивање порука које су некада биле аналогне традицији из којих они потичу, док су неке означавале дијаметрално супротне вредности оним из којих су вековима уназад црпели свој смисао постојања.

⁵⁷ М. Шакота, *нав. дело*, Београд, 1984; Овакав поглед на ризницу у целини упућује на истраживања с половине 19., и почетка 20. века, када су Ј. Шафарик и А. Гавриловић снимали старине за нови музеј и ризнице видели као „мале музеје“, уп. М. Шакота, *Студеничка ризница*, 39, 40.

⁵⁸ М. Шакота, *Дечанска ризница*, 30. Истоветни став у случају манастира Хиландар имала је и Б. Радојковић, *Ризница*, у: *Манастир Хиландар*, ур. Гојко Суботић, Београд, САНУ, 1998, 331.

⁵⁹ Свет. Ст. Душанић, *Ризнице, галерије и музеји Српске православне цркве*, у: *Српска православна црква 1920 – 1970, Споменица о 50-годишњици васпостављања Српске патријаршије*, Београд, 1971. 395 – 409.

⁶⁰ *Исто*, 409.

⁶¹ *Валтровић и Милутиновић, Документи II – теренска грађа 1872 – 1907*, 130 – 139; 223 – 227.

Земаљска (Миленијумска) изложба у Будим-Пешти 1885.

За најрепрезентативнију индустријско-културну манифестацију онога времена сматра се Земаљска изложба у Будим-Пешти 1885. године.⁶² Не само зато што је, према сведочењу оних који су је видели и о њој писали, била више свестки догађај него локална манифестација, већ и отуда што се на њој нашло неколико хиљада експоната. За нашу пажњу издвајамо 255 предмета, ризничких „утвари“ фрушкогорских манастира, распоређених у чак четири павиљона.⁶³ Колико је интересовање владало за овај догађај говоре два податка: један да је дневни лист *Видела* извештавао о огромном броју Срба што походи манифестацију, а други да су, као залог добрих односа Србије и Мађарске, краљевски пар Обреновић, Милан и Наталија, заједно са престолонаследником, посетили изложбу, посебно се задржавајући на фрушкогорским старинама.⁶⁴ Ни српске институције нису игнорисале овај догађај, иако је његову организацију, у домену српских земаља при Хрватско-славонском павиљону, готово самоиницијативно извео један трговац и занатлија. Ондашња влада је, преко министра за просвету и црквене послове, а све у циљу снимања изложбе црквених старина, упутила Михајла Валтровића и Драгутина Милутиновића на два месеца у Будимпешту с циљем да „опишу, сниме, и оцене почем би се у свако друго време, морало рад ове цели ићи од манастира до манастира те једна по једна прикупљати, разгледати, описисвати...“⁶⁵ Имајући увид у стање и богатство србијанских манастира, ова двојица су се на изложби у Мађарској могли упознати са јединственим наслеђем Срба у Славонији, и тако заокружити јединствену слику сакралног наслеђа у земљи и на просторима изван граница ондашње Краљевине.⁶⁶ Нема сумње да је ова изложба и својом концепцијом за Валтровића и Милутиновића представљала новину; док су у Србији углавном излагали снимке, овде су се излагали и снимци, али и оригинални предмети из ризница, што на њиховим поставкама није био случај.⁶⁷

На истом месту, само једанаест година касније – 1896. године, организована је „Миленијумска“ изложба, која је у многим сегментима имала сличности с претходном.⁶⁸ Организована да прикаже успон и моћ мађарске привреде (државе), али и да ублажи све гласније повике незадовољства народа у ондашњем царству, у нашем историсјком сећању погрешно је остала упамћена као прва изложба на којој је (требало да буде) представљена *Сеоба Срба* сликара академизма Паје Јовановића.⁶⁹ Но, осим овог куриозитета, који се

⁶² С. Богдановић, *Никола Плавшић и српске црквене старине на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. године*, ЗЛУМС 13/1977.

⁶³ „Од ових 250 комада, било је 146 кованих, 82 везених и 27 других ствари“, уп. Валтровић, *Гласник Српског ученог друштва*, 260 – 261. Иначе претходницу појављивања српске културе и уметности у Будим-пешти чинило је гостовање на изложбама у Москви и Кијеву, *Валтровић и Милутиновић, Документи II – теренска грађа 1872 – 1907*, 111.

⁶⁴ С. Богдановић, *нав. дело*, 305.

⁶⁵ С. Богдановић, *нав. дело*, 310.

⁶⁶ Валтровић напомиње да оваку ризницу још имају само Студеница, Дечани и Хиландар, али да оне у том тренутку и даље нису довољно истражене. Дечани улазе у састав српске државе тек након балкаских ратова. Уп. А. Вујновић, *Музејска делатност Михајла Валтровића*, 100.

⁶⁷ С. Богдановић, *нав. дело*, 306.

⁶⁸ М. Јовановић, „*Миленијумска изложба*“ у *Будимпешти 1896. године*, Сентандрејски зборник 2/1992, 161 – 173.

⁶⁹ Премда слика историјског, секуларног карактера, која је имала и политички карактер, за потребе сликања и њене концепције, Паја Јовановић је обилазио фрушкогорске манастире, тражећи у њима инспирацију за наручени рад. Уп. Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII – XX века: ликови и дела*, 1969, 343.

завршио излагањем *Вршачког триптихона*, на изложби је поново био приказан готово читав ризнички опус фрушкогорских манастира и Карловачке митрополије. У детаљном извештају у чак девет књига, Шандор Метлековић, је, између осталог, извештавао о „грчко-православним“ предметима, набрајајући и многе што су били изложени деценију пре залагањем Николе Плавшића.⁷⁰ И на њој је, као и на „Земаљској“, било компаративних прегледа уметничких токова на простору Балкана и Средње Европе што су јасније били виђени излагањем мало познатих ризничких предмета православних народа.⁷¹

Ове изложбе прате кретања у српској музеалној пракси 19. века, показујући како се, на изванредан начин, мењала, односно надграђивала перцепција уметности, посебно оне са сакралним предзнаком. Док се почетком века мислило искључиво на пописивање и снимање споменика ради откривања прашином векова заборављене историје, а касније полако уочаван преображај из религије у уметност, тако је сада ова изложба као прозор у свет послужила да се говори о уметничким занатима што су се „у готово свим српским земљама гајили“⁷² и о „нарочитим везама са Византијом и Италијом“.⁷³ Изложба је у том тренутку, према мишљењу Валтровића, постављена тако да буди интересе „уметника, старинара, историка и филолога“.⁷⁴ Осим тога, на њој су се могли уочити предмети којим би се „попуниле осетне празнине и у историји слабо познате византијске уметности уопште, а српске посебно.“⁷⁵ На крају, била је то прилика да се везе између Истока и Запада прилежније истраже, додајући науци већ познате ризнице западног света ове „нове“, богослужбене сасуде фрушкогорских манастира.⁷⁶

Ова изложба јасно показује (авангардни) правац којим је српска (пред)музеологија у том тренутку кренула. Јер, док су српске институције патиле од скучености, сиромашних буџета и неадекватног излагачког мобилијара, читање музејске поруке на изложби у светлу *садашњости*, модел је који и данас остаје императив многим савременим поставкама. Тумачење изложбе Михајла Валтровића као репрезентативног представника српске музеолошке мисли овде је, неки би рекли, тек дух времена, у коме је мултидисциплинарност и изучавање других култура основни задатак новооснованих (ослобођених) држава. Међутим, уколико се сагледа читав ток његовог рада и мисли, јасно је да инсистирање на „уознавању заната у Србији“ (поставка изложбе) „попуњавању празнина“ (историсјки метод), уознавању западног света са византијском уметношћу (контекст), укључивање различитих дисциплина (мултидисциплинарност), те као крајњи циљ публиковање великог каталога (комуникација) и данас представља основе изложбе и посредни облик музејске комуникације.⁷⁷ Иако се може говорити о специфичним друштвено-политичким околностима што су пратиле ову изложбу, она је успела да изазове велику пажњу (српске) публике⁷⁸, као и да заинтересује посетиоце да се својим знањем и истанчаним односом према уметности додатно, преко потреба и након посете изложби интересују за поједине експонате.⁷⁹ Чак је и,

⁷⁰ М. Јовановић, „Миленијумска изложба“ у *Будимпешти 1896. године*, 166 – 170.

⁷¹ Ова изложба је, за разлику од „Земаљске“, имала већи значај. Она је по свом обиму била готово десет пута обимнија, па ју је патријарх Георгије Бранковић видео као прилику да се на њој истакну посебне везе Угарске и Српске државе, уп. М. Јовановић, „Миленијумска изложба“ у *Будимпешти 1896. године*, 171.

⁷² М. Валтровић, *Извештај управи Српског ученог друштва о пештанској изложби у 1885. години*, Гласник Српског ученог друштва, кн. 69, Београд, 1889, 260.

⁷³ *Исто*

⁷⁴ *Исто*

⁷⁵ *Исто*, 261.

⁷⁶ М. Валтровић, *Српске црквене старине*, Старинар IV, Београд, 1887, 1 – 5; 60 – 61.

⁷⁷ О публикацији која је трбало да буде израђена након изложбе, уп. С. Богдановић, *нав. дело*, 309. О изложби као облику музејске комуникације уп. I. Maroevć, *Uvod u muzeologiju*, 199.

⁷⁸ Према писању пештанског дописника *Видела*, на једног Румуна или Бугарина, изложбу је посетило педесет Срба, уп. С. Богдановић, *нав. дело*, 305.

⁷⁹ Краљица Наталија је, посетивши изложбу, била задивљена кивотом манастира Раванице (Врдник) и молила за једну репродукцију овог ванредног предмета, уп. С. Богдановић, *нав. дело*, 305. (са старијом литературом).

говорећи о музејској делатности Михајла Валтровића ова изложба посебно апострофирана као догађај који осветљава „музеолошке постулате и музеографски приступ“ оног времена.⁸⁰ Могли бисмо и данас, након немалог изложбеног иностраног итинерара српске срењовековне уметности да говоримо о величини подухвата да се предмети готово свих манастира преко Саве и Дунава, као јединствена ризница, сакупе на једно место, изложе, сниме, и затим спреме за капиталну публикацију.

Светска изложба у Паризу 1900.

Још један сајам-изложба у иностранству, организована је сличним поводом као и она у Будим-Пешти. У само праскозорје 20. столећа, манифестацију на тргу Конкорд и авенији Јелисејска поља, коју је лично отворио и обишао председник Француске Емил Лубе, посетило је око 48 милиона људи, а новац уложен у њено опремање и орагнизацију, иако су карте биле скупе и подразумевале доплату за „посебне програме“, премашио је планирану добит. Замишљена као позорница економског, привредног и технолошког развоја и иновација у свету, она је имала и своје „позадинске“ агенде у виду изражавања националних идеја. Када је реч о Србији и теми приближавања Европи, добијања наклоности за кредите и економски опоравак, као и исказивање појединих културно-политичких порука.⁸¹ Подстакнута наградама добијеним из 1889. године, али и све компликованијом геополитичком ситуацијом између Аустро-Уграрске, Бугарске и Турске, Србија је припреме за наступ на овој изложби схватила веома озбиљно. Вишегодишње ангажовање пратила је логистика домаћих и страних политичара, индустријалаца, дипломата и уметника, на челу са Светозаром Гвоздићем, министром привреде Краљевине Србије, државним саветником и послаником Народне скупштине.⁸² Идејни пројектант српског павиљона, ентеријера и распореда експоната био је Милан Капетановић, док је за израду орнаментата био задужен Милорад Рувидић. Као прилог значаја ове манифестације, неколико месеци пре отварања изложбе, у Париз ће се, као дипломатски представник Краљевине Србије, упутити и Стојан Новаковић, један од најистакнутијих интелектуалаца свога времена.

Изградња павиљона, у којем ће се наћи предмети и доступнућа индустријалаца, професора и научника, виноградача, пчелара, сељака и занатлија, трајала је веома дуго. Тек неколико дана пред отварање изложбе, павиљон је био готов, израђен од дрвене конструкције и бојен како би мимикризовао „јефтину“ конструкцију и дочарао изворне материјале. Иако се налазио у групи балаканских земаља, био је веома добро позициониран – на самој обали Сене, на приступачном, видљивом и веома атрактивном месту.⁸³ Може се слободно рећи да је, осим изложених предмета и ствараног контекста око „поставки“, изглед националних павиљона и порука коју су требали да пренесу, био најзначајнији тренутак представљана једне државе. Србија је овом задатку пришла с жељом да у еклектичком маниру истанке континуитет византијске културе са њеним особеним, локалним елементима,

⁸⁰ А. Вујновић, *Музејска делатност Михајла Валтровића*, 100.

⁸¹ А. Стаменковић, *Архитектура националних павиљона Србије и Југославије на међународним изложбама 1900 – 1941 године*, Београд 2017. (докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету: група за историју уметности), 63.

⁸² Исто, 70.

⁸³ Исто, 72.

али и импурсе модерне, пре свега сецесисјке традиције.⁸⁴ Без обзира на то што се у француском јавном мњењу сматрало да се овакавим избором „репрезентације кроз облике византијског културног наслеђа противречило принципима националне репрезентације на светским сајмовима, који су захтевали националну јединственост, а нарочито се противречило француским организаторима, који су инсистирали на различитости грађевина у Улици нација“⁸⁵, сам павиљон је остављао најјачи утисак на визуелно-симболичком плану, као материјализација националне идеје.⁸⁶

Милан Капетановић је писао Светозару Гвоздићу о импресијама након постављања павиљона⁸⁷, а и Стојан Новаковић је имао поетично виђење: „наш павиљон је доста добар; зачудили бисте се да видите Грачаницу покрај Сене усред Париза.“⁸⁸ И заиста, ма како да су се француски медији и официјелне службе трудили да у павиљону „препознају“ Студеницу, Жичу, или Каленић, општи утисак, „помогнут“ употребљеним елементима архитектуре на павиљону, пре свих петокуполним решењем и „тремом“ у првом плану, сугерисали су несумњиву сличност са Грачаницом (сл. 1).



Сл. 1 Српски павиљон на Светској изложби у Паризу 1900, преузето са www.rasen.rs

⁸⁴ Исто, 74 – 77; 81 – 82. Филип Жулијан (Philippe Julian) је, рецимо, сматрао како је већина павиљона „неукусно пројектована“, а улицу нација назвао је „вашаром таштине“, уп. В. Душковић, *Србија на светској изложби у Паризу 1900*, Београд, 1995, 9.

⁸⁵ А. Стаменковић, *нав. дело*, 72 – 73 (са старијом литературом)

⁸⁶ Исто, 82.

⁸⁷ Исто, 73.

⁸⁸ <https://www.kcns.org.rs/agora/gracanica-pokraj-sene-svetska-izlozba-u-parizu-1900-godine/> преузето: 02. 02. 2022. године.

Србија је свој „музеј“ изградила у облику цркве.⁸⁹ У таквом простору – секуларизованој дарохранилници националних дарова (пољопривредних производа, вина, пива, меда, патената, уметности) – испод главне куполе централно место је заузимао балдахин – асоцијативна илустрација сакралног намештаја хришћанских цркава. Међутим, није се ишло даље од ових недвосмислених асоцијација; зидови „цркве“ су уместо фресака попунили пиротски ћилими, а „мобиљар“ је чинило радинство српских привредника. Док је унутрашњост павиљона била изложбена и секуларна, спољашњост је била сакрална; док су основни елементи архитектуре и компоновања маса остали византијски, украси и детаљи су били барокни, оријентални, или сецесијски.⁹⁰ Била је то заправо анти-црква, пијаца, или сајам робе – она у којој је некада Христос изгонио трговце из храма. Почетком 20. века, међутим, у тој „цркви“/„музеју“ се није продавала роба, колико је она претварана, односно препознавана као бренд.⁹¹ За разлику од класичне музејске концепције у којој „музејска роба“ постаје бренд, овде се брендира идеја „музеја“. Између нуђења и жеље, које Булатовић описује као два елемента бренда као обећања, у овом музеју нема „музејског цинизма“, будући да „нуђено“ (производи занатства, пољопривреде...) јесте доступно, док се жеља евоцира као „златно“ доба некадашње средњовековне државе, оличене у Грачаници.⁹² Једино је цинично то што се баштина, као неутуђивост у виду музејске збирке, раритета, старине, или чудесног, у овом случају након завршене манифестације растура и уништава (павиљон), док се „нуђено“ може чувати касније и као сећање, и као раритет (производи, сувенири).⁹³

Ова чињеница избора форме павиљона изузетно је важна, будући да је изглед „привремених“ галерија у политичком смилу играо значајну улогу. На њих се гледало као „на објекте које могу да користе у сопствене репрезентативне сврхе јер дају визуелни оквир националној идеји, односно националном идентитету“.⁹⁴ Србија се у том смислу трудила да постигне „немогуће“; употребом архаичних средстава репрезентације желела је да се искаже као модерна држава, па су компромиси између барокно-класицистичке традиције, доминантне на северу и средњовековног градитељства карактеристичног у Старој Србији, били очити и свеприсутни.⁹⁵ Да ли је реч о лошем планирању да се „црквом“ сугерише европска Србија, или се није могло боље, будући да је скромна уметничка и историсјка слика након вишевековног ропства под Османским царством била тешко поправљива, отворено је питање на које се наслања и селекција радова у ликовном стваралаштву. Јер, као такви, они својом поетиком нису одударали од општег наратива који је преовладао српским павиљоном; Паја Јовановић је излагао *Крунисање цара Душана*, Марко Мурат *Долазак цара Душана у Дубровник*, Ђорђе Јовановић *Косовски споменик*, Ђорђе Крстић *Пад Сталаћа*, Леон Коен *Отмицу девојака*, Риста Вукановић *Дахије*, Петар Раносовић *Упад Хајдук Вељка у турски*

⁸⁹ Треба рећи да су се и друге државе, попут Румуније и посебно Грчке, такође представиле сакралним грађевинама, уп. А. Кадјевић, *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)*, Грађевинска књига, Београд 1997, 70.

⁹⁰ Изгледи павиљона у првим деценијама 20. века били су прожети неколиким разлозима и утицајима. Снажан карактер националног и српско-византијског стила приметан је у првим годинама новог века. Комбиновање градитељских искустава и елемената архитектуре, копирање стилова и увођење нових концепта само су ехо разноликих градитељских искустава из различитих средина, које је требало укомпоновати у текође хетерогену градитељску сцену прожету академизмом, ханзенатиком, сецесијом и неовизантизмом.

⁹¹ Д. Булатовић, *Баштина као brand или музеј као економија жеље. Да ли робна марка улази у музеј, или је из њега произашла?*, 145.

⁹² Исто, 145 – 146.

⁹³ Многи предмети (290), попут делова одеће, народне ношње, текстилног покућства и др, поклоњени су Етнографском музеју у Београду 1901. године, уп. В. Душковић, *нав. дело*, 36.

⁹⁴ А. Стаменковић, *нав. дело*, 35.

⁹⁵ Исто, 44.

стан, а Петар Убавкић је приредио монументалну скулптуру *Таковски устанак*.⁹⁶ Овенчани златним и бронзаним медаљама српски уметници су могли само привидно бити срећни „у одељењу позлаћених академичара и помпијера“, с обзиром на то да је у „другом“ Паризу, оном који је сликарство „водио напред“, а који су симболисали млади Пикасо, Сезан, или Гоген, владала другачија слика света.⁹⁷

Па ипак, како год да утешно деловале ове награде, оне су биле у служби унапред осмишљеног циља Краљевине Србије – потцртати српску европску традицију и последице браћења Европе, што ће се као субверзивна порука поновити пола века касније, такође у Паризу.⁹⁸

Средњовековна уметност Југославије. Мулажи и копије које су извели југословенски и француски уметници (L'Art medieval Yougoslave. Moulages et copies exécutés par des artistes Yougoslaves et Français), Париз 1950.

Изложба средњовековне уметности југословенских народа одржана је од 7. марта до 25. јуна 1950. године у Паризу у дворцу Шајо, у коме је био и смештен Музеј француских споменика.⁹⁹ Идеја о изложби потекла је од Марка Ристића, тадашњег амбасадора ФНРЈ У Паризу, а организатори и ове изложбе били су угледни културни поленици: Ђурђе Бошковић, Мирослав Крлежа, Јарослав Кратина, Цвито Фисковић, те Љубо Бабић као комесар. Настала као вишегодишњи пројекат копирања фресака француских и српских кописта широм тадашње Југославије, она је представљала културни, политички, али и стручни одраз настојања две државе на брзи и очувању културне баштине. У чак тринаест просторија била је представљена уметност народа Југославије између 9. и 14. века.¹⁰⁰ Фрескама, које су читане као претежно доминантан сегмент српског наслеђа, била је придружена и пластика; посебна пажња у анализама поклањана је серији стећака са територије данашње Хрватске. У хронолошки организованом низу поставке издвајали су се делови с оригиналним партитурама фресака, као контекст и „израз стваралачке снаге наших уметника“.¹⁰¹

За изложбу је владало велико интересовање и према проценама домаћих извештача, у прве две недеље посетило ју је преко пет хиљада људи.¹⁰² И поред „бојкота информбировске штампе“ она је представљала „најснажнији и најуспелији културно-политички продор у иностранству.“¹⁰³ „Директно поређење из разних епоха“, као успех културног, односно научног дела овог продора, на изложби у Паризу је досегло свој врхунац. Будући да се изложба налазила на спрату палате Шајо, а да се у призмељу налазио Музеј француских споменика са одливима средњовековне скулптуре и копијама романских фресака, који ће

⁹⁶ Л. Трифуновић, *Уметници чланови САНУ*, Београд 1980, 501. Исто, 503 – 506; З. Елезовић, *Успех српске скулптуре на светској изложби у Паризу 1900. године*, у: *Баштина, Гласник*, 30/2011, 305 – 309.

⁹⁷ *Уметници чланови САНУ*, 501.

⁹⁸ S. Ćurčić, *Evropa i/ili nacionalni identitet: paviljon Kraljevine Srbije na Svetskoj izložbi 1900. i njegove posledice*, *Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu III/IV/2008*, 108.

⁹⁹ Ђ. Бошковић, *Изложба средњовековне уметности југословенских народа у Паризу*, *Музеји* 5/1950, 4.

¹⁰⁰ Према: Ј. Павличић, *Нав. дело*, 185, наилазимо да је било изложено 259 копија фресака и мулажа средњовековне пластике, 11 оригиналних фресака и 10 оригиналних икона, док код Б. Поповић, *Стварање збирке копија фресака и српско стручно мишљење XX века*, *Зборник Народног музеја XV – 2*, 1994, 515, проналазимо нешто мање бројке: 160 копија и 105 одливака скулптуре.

¹⁰¹ *Исто*

¹⁰² Ј. Павличић, *Нав. дело*, 186.

¹⁰³ Ђ. Бошковић, *нав. дело*, 4.

послужити и као непосредни узор за касније оснивање Галерије фресака, „публика је и нехотице правила упоређења“.¹⁰⁴

Поред постигнутог компаративног карактера изложбе, она је, с обзиром на то да је организована непосредно након Другог светског рата, када се у Србији ужурбано радило на организовању свих аспеката друштвеног живота, па тако и културног, представљала и политички покушај југословенских народа да путем културне једнакости истанкне и политичку, па чак и цивилизацијско-европску величину југословенских народа. Идеја о величини византијске културе, неретко једнаке, ако не и знатно значајније у односу на западну, требало је да новој политичкој и идеолошкој власти у земљи пружи легитимитет великог народа, који је удружен под истом заставом културе што их је вековима спајала.

Док је овакво виђење требало да има одјека према споља, указујући на место „југословенске уметности“ као пандана европској, било је и оних тумачења у циљу хомогенизовања унутрашње јавности. Конзистетна стваралачка нит јужнословенских народа је, према писању М. Панића Сурепа, постојала чак и када нису били под окриљем једне државе.¹⁰⁵

Да ли зато што Југославија у том тренутку и даље сматра модерну уметност недовољно афирмисаном као државном уметношћу, вероватно и недовољно снажном да парира европској модерни, па изабира да се као изразито секуларна и атеистичка држава представи религијским наслеђем, остаје и данас недовољно истражено. Свакако је занимљиво, и у контексту две изложбе о којима је овде већ било речи, да Србија (или Југославија) не пропушта прилику да национални идентитет види у средњевековној културној матрици. Фрушкогорски манастири, Грачаница, Сопоћани, Милешева и остали споменици наше средњевековне прошлости одиграће важну улогу у конституисању слике прошлости као идеалног модела, не само у културном и уметничком смислу, већ и као морални, естетски, политички и идеолошки чиниоци.

На крају, можемо констатовати како овај веома сажети историјски преглед има за циљ да скицира искуства што су претходила савременим праксама. На њега ће се у наредном поглављу надовезати примери правног и „идеолошког“ карактера, што ће, укупно узев, чинити свеобухватно хронолошко мапирање пракси и проблема музеализације хришћанског наслеђа у Србији.

¹⁰⁴ Исто

¹⁰⁵ Ј. Павличић, *нав. дело*, 186.

ПРОБЛЕМ МУЗЕАЛИЗАЦИЈЕ ХРИШЋАНСКОГ НАСЛЕЂА У СРБИЈИ

Правни основ као поприште сукоба

„Сваки сопственик земљишта има права да на њему ради шта хоће“

Министар просвете Владе Краљевине Србије, 1904. године,
према: С. Томић, *Правна заштита споменика културе у Југославији*, 1958. 68.

Ма како да се реченица коју је Министар просвете из епитафа овог поднаслова изговорио на седници Народне скупштине може тумачити као политичко снисхођење и неспремност државе да се ухвати у коштац са, у том тренутку све озбиљнијим проблемом заштите споменике културе, или старина, она је уједно и парадигма проблема који су у другој половини 19, па и почетком 20. века почели да се одсликавају у односима црквене и државне власти. Јер, иако нигде написана, стара пракса која је подразумевала да појединци, или црква, могу да на својим поседима управљају добрима и данас је присутна, иако понекад веома добро прикривена. Истини за вољу, треба разумети промену с почетка новог века условљену све већим слободама у Србији, па самим тим и сетом закона којима су регулисани сви аспекти живота, а који су институцију што је и симболички и религиозно-идеолошки чинила једини стуб одбране државе и народа у прошлости свела на једнаку свима осталима. Ова чињеница мора да је дуго била доминантна у јавном мњењу црквене хијерархије, али и међу политичарима разлитчитих влада које је Српско учено друштво, или касније Српска краљевска академија наука, на различите начине „молило“ да притисне епископе и свештенство да поштују законе и уредбе, што су и једни и други веома ретко и нерадо чинили.¹⁰⁶

И данас је тешко направити разлику између „обавеза“ црквених установа проистеклих из закона (о култури, културним добрима...) с једне, и потребе манастирског живота, с друге стране. Црква није „оправљала“ своје храмове, или бринула о ризницама из правних, или „историјско-уметничких“ разлога, већ је сваку „активност“ подређивала својим литургијским потребама и свакодневном функционисању општежића на свим нивоима. Државним комисијама и службама, пак, црквено наслеђе је било интересантно из потпуно другачијих побуда; тако ће фреске на зидовима бити интересантне за историју живописа, или српску ношњу, без интересовања за изучавање духовних, или црквено-историјских тема.¹⁰⁷ Па, иако се на примеру интервенција на Студеници из 1839. године примећује „хармонизација“ двеју

¹⁰⁶ С. Томић, *Правна заштита споменика културе у Југославији*, посебно издање Југословенског института за заштиту споменика културе, Београд, 1958, 71.

¹⁰⁷ У преписци са Заводом за заштиту споменика културе НРС ИЗ 1948. године, епископ рашко-призренски Владимир „моли“ да се лица постављена од стране манастира за „чуваре“ „признају за законито постављена и достојна да ове светиње српске Цркве и нашег народа чувају и даље, као што су их чувала и досада. То би било и заслужено признање Цркви и сачувало би се и традиционално-црквени карактер ових задужбина које су од стране њихових ктитора биле намењене искључиво за религиозно-црквене циљеве, као места за молитву и богослужење“, уп: *Писмо епископа рашко-призренског Владимира Заводу за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије*, РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964.

традиција и промена наратива у правцу нужне конзервације и рестаурације, те да се прозори оправе „као што су у старо време били“¹⁰⁸, одлука кнеза Милоша да Студеничанима након вишедеценијског странствовања остави манастир да њиме сами управљају, и да им се никакве власти, ни мирске, ни духовне, неће мешати у посао, парадигма је аутономије која је цркви, па тако и овом манастиру, одувек била гарантована.¹⁰⁹

Међутим, колико год понегде постојали примери сарадње, већ 1862. године, донесени су закони и измене закона (Закон о црквеним властима) који су у великој мери ускратили цркви и њеним великодостојницима многа права. Некадашњи утицај и моћ је из руку епископа и митрополита прешао директно у руке министра просвете и црквених послова, што је био један од првих „удара“ на монопол цркве у многим областима, па тако и домену одлука о заштити, обнови и старању о споменицима из њихове „надлежности“.¹¹⁰ Крај 19. века у унутрашње редове цркве унео је многе проблеме појавом социјализма, атеизма и учешћем свештених лица у политичком (партијском) животу Србије, а све ће кулминирати „Законом о таксама“, којим ће се узурпирати канонаска власт и надлежност цркве.¹¹¹

Када су 1889. године Валтровић и Милићевић написали предлог закона о заштити старина, односно „закон о историсјким и уметничким старинама“ који се, као и уосталом сви предлози преваходно односио на „старе цркве, манастире...“, већ се профилисање различитих научних метода у раду осећало и огледало у настојању да се дефинише појам „историјске и уметничке старине“. Први и последњи пут учињен је покушај да се наслеђе цркве окарактерише у духу сопствених традиција, па је „историјска и уметничка старина“ тумачена као „предмет који се тиче некадашњег политичког, *вероисповедног* и приватног живота у српској земљи“.¹¹² А док се предложени закон не усвоји, Академија је хитно писала министру: 1) да се забрани самовласно рушење и кварење старих грађевина око манастира и цркава, старих зидова и кула и капија, па и свака самовласна оправка на њима; 2) да се забрани самовласно оправљање цркава споља и изнутра; оправљање и замазивање старог живописа; 3) да се забрани продаја старих икона, старих црквених утвари, кандила, светњака, кадионица и.т.д. без нарочитог допуштења; 4) да се препоручи чување свију старина у црквама и манастирима и да се о остацима старинама састави списак с кратком белешком о свакој старини. С обзиром на то да ни овај предлог, као ни многи након њега, није усвојен, сукоби црквених веродостојника и државних структура, у то време оличених у лику и делу Михајла Валтровића, који је бескомпромисно заступао став струке и државних институција, наставили су да трају. Када је београдски митрополит Михајло јавио министру просвете како ће жичка кула да падне, овај је тражио мишљење Валтровића, на шта је добио одговор да „за жичку кулу не постоји (...) опасност“¹¹³ Митрополит као да није марио за мишљење немачког ђака, па је писао поново да је „мнеђије инжињерско да ће кула да падне“, започео радове и очигледно проследио Валтровићево мишљење „свом“ инжињеру ради додатних консултација.¹¹⁴

Ни комисије које је држава организовала нису доприносиле разумевању и заједничком раду. Када је Министарство вера 1923. године формирало *Комисију за одржавање и рестаурацију црквених и манстарских грађевина*, чије је подручје обухватало готово све споменике Српске православне цркве, а која је требало да ради и на *Закону о*

¹⁰⁸ С. Томић, *нав. дело*, 21.

¹⁰⁹ Љ. Д. Јакшић, *Обнављање Студенице и пренос из Каленића моштију Светог Краља Стефана Првовенчаног 1839. године*, Београд, 1986, 289.

¹¹⁰ О овоме детаљно, в. Н. Макуљевић, *Црквена уметности у Краљевини Србији (1882 – 1914)*, Београд, 2007, 9 – 14.

¹¹¹ Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, књ. 2, 371 – 373.

¹¹² С. Томић, *нав. дело*, 64 – 65.

¹¹³ С. Томић, *нав. дело*, 53.

¹¹⁴ С. Томић, *нав. дело*, 56.

чувању старина, поред бројних проблема финансирања и ингеренција на терену, појавило се и на површину испливало неповерење између црквених и државних представника.¹¹⁵ Наиме, према сведочењу Ђурђа Бошковића, учесника Комисије и аутора „извештаја“, један од архијереја Српске православне цркве је, бојећи се новог Закона одбрусио: „Е јест! Паз да га не добијете! Мислите да смо ми луди да дозволимо да нам, када донсете Закон, отмете цркве. Неће то да вам упали.“¹¹⁶ Бошковић овде даље образлаже и анализира далекосежне последице оваквих ставова, сматрајући да је Закон прилика за „сарадњу државе и цркве“, те да ће истим држава бити та која ће понети највећи терет одговорности, а не права.¹¹⁷ Након 1929. године, када је укинута Министарство вера, Комисија је придодата Синоду Српске православне цркве, који је на крају то тело и укинуо 1939. године, а његов рад у међувремену свео на саветодавну улогу, трошећи новац Комисије на „оправљање безначајних сеоских цркава.“¹¹⁸

Да су многи споменици били небригом уништавани, а предмети из тих манастира и цркава виђени за музеј, било државни, или онај црквени што је „у пројекту“, писала је и Политика из 1923. године, осуђујући рушење цркве због изградње железничког пута. Оборене фреске у Ђурђевим ступовима, лоше рестаурације цркава, уништена мумифицирана тела владарских породица у Студеници и остали примери, на шта је много пута пре тога унапред упозоравао Владимир Петковић, управник Народног музеја, такође су биле предмет штампе и јавности.¹¹⁹ Он је у више наврата упозоравао да бригу о сакралним споменицима преузимају нестручна лица, апелујући на Министарство да коначно усвоји *Закон о заштити старина* како би се овакве девастације и коначна нестајања многих споменичких целина спречила.¹²⁰

Чини се, међутим, да страхови Српске православне цркве, оличене у горепоменутом ставу архијереја, и нису били неутемељени. Тачније, они као да су били „пророчки“, будући да је педесетих и шездесетих година таквих иницијатива од стране државе заиста и било.¹²¹ Неповерење које се манифестовало незаконским захтевањем Цркве да службе Завода траже дозволу од игумана или намесника за долазак на терен, као и непоштовање и узурпирање манастирских конака од стране водовода, милиције и других општинских, или државних служби, само је део велике и хаотичне слике која је у тим годинама владала у нашим највећим манастирима.¹²² Законом из 1948. године којим се одређени сакрални споменици стављају под заштиту државе и постају „историјски споменици“, односно споменици културе, је предвиђено много више од пуког чувања и заштите споменика – они су готово извесно виђени као музеји.¹²³

¹¹⁵ Ђ. Бошковић, *Комисија за чување старих споменика*, Југословенски историјски часопис, ур. В. Новак, год. V, св. 1 – 2/ 1939, 366 – 371.

¹¹⁶ *Исто*, 367, нап. 2.

¹¹⁷ *Исто*. У то време, Народни музеј у Београду, иако у тешким условима, спроводи велике кампање на изучавању и заштити средњовековних споменика. На терену се затиче велики проблем са „локалним свештенством“ што управника музеја, Владимира Петковића, наводи да оштро протестује код Скопске митрополије и тражи да се хитно зауставе радови који иницира локлани свештеник, а изводни неки „сликар“, уп. Г. Томић, *нав. дело*, 240 – 241.

¹¹⁸ С. Томић, *нав. дело*, 77. О заштити споменика културе између два рата види и: Н. Катанић, *Прилог проучавању проблема заштите споменика културе у периоду између два светска рата*, Саопштења X/1974, 223 – 244.

¹¹⁹ Н. Катанић, *Прилог проучавању проблема заштите споменика културе у периоду између два светска рата*, Саопштења X/1974, 232.

¹²⁰ *Годишњак СКА*, књ. XXXII, Београд 1923, 290. Види нап. 179.

¹²¹ Ј. Павличић, *нав. дело*, 151.

¹²² *Исто*, 150 – 156.

¹²³ Постојање политичких и других школа организованих у портама и конацима манастира ради учења са средњовековних фресака, увећани број посетилаца којима је омогућавано да улазе у све просторије, па тако и у олтаре, што је знало да доведе до краја и нестанка богослужбених предмета, навели су директора Завода да у

Тим истим Законом, допуњаваним 1959. и 1965. године¹²⁴, једино је научна и естетска вредност споменика сматрана за опште-државно добро. Иако су каснији закони из 1977, а посебно они из 1990. и 1994. године подразумевали културно добро као „ствари и творевине материјалне и духовне културе“, карактер споменика културе одређиван је искључиво историјским, или уметничким својствима.¹²⁵ Док је у другим земљама Европе допуњаван арсенал историјских, културних, уметничких, антрополошких, палеонтолошких и других значења, само понегде су се јављали примери у којима се у закону помиње и религијски контекст споменика културе као карактер важан за читаву нацију.¹²⁶ Овај „проблем“ остаје веома важна карика у разумевању шире проблематике појма споменика културе, јер, осим што су неки страни тумачи сматрали да се мора проширити методолошко поље и критеријуми за утврђивање, тако се и данас сматра да је схватање ових карактеристика споменика једна од најважнијих ставки у његовом правном сагледавању, али и практичној примени. Другим речима, у законима се нити објашњава појам „историјски“, или „културни“, као што се ни религијско наслеђе не третира једнако равноправно као и све оставле баштине.

Музеји и идеологија

Промена у приступу тумачења уметности и религије своје корене у Србији проналази дубоко у 19. веку. Њу ће пред читаву јавност донети Михајло Валтровић. Он је међу првима, у духу немачког естетицизма 19. столећа, званично иступао и заговарао тезу по којој се „људски ђеније у већој потпуности и особености показује у уметности, но у религији.“¹²⁷ Образлажући у својим говорима на отварањима изложби у којој мери је уметност сведржајнија и свепрожимајућа сила „чулне природе и задовољење ове (уметности) у створовима уметничким“, он је уметност сматрао интегралном сфером живота у којој ће се открити и „духовна тежња, наука религије и садржина државних и законских уређења“.¹²⁸ Штавише, сматрао је да тежње и програм српског народа, као што је буђење националног поноса у првом реду, могу остварити музејским радом – организовањем већег броја

једном писмо поентира: „то што су овакви споменици у целом културном свету добили карактер музеја, не умањује могућност да служе првобитној намени – богослужењу...“, уп. ¹²³ Ј. Павличић, *нав. дело*, 154 (са старијом литературом). О претварању цркава у музеју в. R. Саринго, *Reinterpreting a Sacred Place: When a Church Becomes a Museum from an Ecclesiastical Point of View*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 49 – 54.

¹²⁴ S. Tomić (ur.), *Dvadeset godina pravne zaštite spomenika kulture i prirode u Jugoslaviji 1945 – 1965*, Bilten, posebno izdanje, Društvo konzervatora Srbije, 1965.

¹²⁵ *Закон о културним добрима* (Сл. Гласник РС, 71/94 чл. 1 и 5). Овде наводимо и један пример времена из којег се оглашавамо; наиме, при расправи о изради Нацрта закона о културном наслеђу, Патријарх српске православне цркве је „реаговао“ побунивши се против таквог закона, сматрајући да се њиме одузимају права и власништво цркве, уп. [Патријарх тражи одлагање Закона о културном наслеђу \(politika.rs\)](#) преузето 24. 09. 2021.

¹²⁶ S. Tomić, *нав. дело*, 95. Занимљиво је, рецимо, да Унеско ни на који начин не одваја религијске критеријуме за своје категоризације споменика, сматрајући га веома важним сегментом правног и научног контекста предмета, или целине. Чак се препознаје и појам „веровање“ као знатно шири контекст религијског, уп. Ј. Павличић, *нав. дело*, 55 – 57.

¹²⁷ *Валтровић и Милутиновић, документи II, теренска грађа 1872 – 1907*, 104.

¹²⁸ *Исто*, 106. Иначе, лик и дело Михајла Валтровића као парадигматична слика оног времена сабрани су у познати сукоб око осликавања нишке цркве и иконостаса, где су на страни „државе“ били Михајло Валтровић и Ђорђе Крстић, док је страну цркве „држао“ епископ Димитрије. Епископ је био незадовољан радом сликара и његовим тематским програмом, али како је утицај државних структура на црквено сликарство и стваралаштво био велики, победу у овом „спору“ је однео Михајло Валтровић, уп. Н. Макуљевић, *нав. дело*, 12 – 13.

изложби.¹²⁹ Тако ће се Валтровић у својим путовањима по Србији интересовати искључиво за оне топониме и манастире који имају шта *уметничког* понудити.¹³⁰

У новим идеолошким и друштвено-политичким околностима, готово седам деценија након, када је Федеративна Народна Република Југославија постављала темеље економског и културног препорода као два стуба социјалистичког прогреса, улога музеја и наслеђа које је њима дато на управљање заузимало је важно место у политичким и државним структурама. С обзиром на то да су музеји сматрани за васпитне установе, или „друге школе“, у којима се радило на „васпитању радних маса“, њихова филозофија, идеологија и начин рада су морали бити недвосмислени и прецизирани. Јасно се примећује да је наступањем нових структура морало доћи до радикалних промена на музејском небу НР Србије, као и да су претходна прегнућа и напори „буржоаске елите“ сматрани за недовољне, учмале, и без конкретних резултата. Новом друштву и држави били су потребни проактивни музеји, спремни да се мере са другим музејима у Европи, али пре свега музеји који ће својим радом (са публиком) направити искорак од погрешног тумачења музеја као „научне установе“, што је био случај у првој половини 20. века. Промовисани у часопису *Музеји*, као и кроз практични рад, нови погледи на однос према наслеђу и установама културе собом су, у првим годинама периодике, носили надаре ригидан и радикалан став према идеолошки неподобној прошлости, али и чудне парадоксалности својствене изгледа искључиво овом поднебљу.¹³¹ Јер, време у коме су и музеји правили идеолошки отклон од цркве као носиоца вредности, а у првим годинама и деценијама служили као „нова снага“ НОБ – а, био је уједно и период процвата интересовања за средњовековну културу и уметност, попуњавање збирки иконама и другим предметима, писања великих студија о манастирским ризницама, као и време државних представљања на европским смотрема управо сакралним, средњевијековним наслеђем.

Већ као први приоритет нововоснованих, или оних „стarih“ музеја, била је „борба против религиозних предрасуда“ – религије која је „само фантастичан одраз у људским главама“.¹³² Нова установа, као антипод „занимљиве старинарнице“, требало је да постане проактивна, а музејски радник сушта супротност кустосу „монаху“, који је некада био одвојен од људи и живота.¹³³ Перспектива ове идеологије, каже се даље, прави отклон према пораженом политичком (буржоаском) систему, који само отелотворује религију, односно бога, и човека доводи у стање ропства.¹³⁴ Уколико узмемо у обзир и то да је програм обнове подразумевао и васпитање не само радних маса, већ и запослених у установама културе, као и да је нови музеј био антитеза старом (буржоаском) музеју, јасно је да ново лице друштва и музеја требало да почива на негирању наслеђа и његових политичких и економских форми, поражених у борби за ослобођење. Идеолошко-профилисани однос према прошлости, у којој је наслеђу приступано с немаром и небригом, како то уочавају поједини, неретко је, знао да

¹²⁹ Д. Медаковић, *Истраживачи српских старина*, 9.

¹³⁰ Валтровић и Милутиновић, *документи II, теренска грађа 1872 – 1907*, 111. Наслањајући се на ставове свог колеге и пријатеља, Драгутин Милутиновић је такође скицирао развој уметности, али како је он то приметио – у служби вере, уп. Валтровић и Милутиновић, *документи II, теренска грађа 1872 – 1907*, 113.

¹³¹ О идеологијама и променама укуса и изгледа артефаката в. П. В. Менш, *Ка методологији музеологије*, 176.

¹³² В. Ђурић, *Улога музеја и музејских радника у нашој земљи*, *Музеји* 2/1949, 5. Ставови изречени у часопису *Музеји*, оличени у програму партије као део свеопште слике новог социјалистичког друштва, били су уједно и део европских токова музеологија што су, особито у земљама Источне Европе, биле актуелне у другој половини 20. века. Међутим, ако се погледа однос социјалистичког друштва Русије у двадесетим и тридесетим годинама 20. века према религији, и свакодневница у којој су анти-религијски музеји на све начине компромитовали цркву и свештенство, ставови српских стручњака и научника били су „академски“ и „умерени“. уп. Е. Teryukova, *Display of Religious Objects in a Museum Space: Russian Museum Experience in the 1920s and 1930s*, *Materijal Religion* Vol. 10, Issue 2/2014, 255 – 258.

¹³³ В. Ђурић, *нав. дело*, 3.

¹³⁴ В. Ђурић, *нав. дело*, 6.

буде дефинисан као „непријатељски“.¹³⁵ Ти „непријатељи“, у лику „народа“, „биготно-религиозних сватања“, који није знао да разуме никакав други (уметнички) контекст средњовековног здања осим онога да предствала „стан божји“, неки су од разлога пропадања и девастирања бисера средњовековне прошлости.¹³⁶ Други разлог проналажен је у самој цркви, њеном хијерархиском устројству и организацији према којој је читав манастирски комплекс био поверен на управљање искључиво једном човеку – игуману.¹³⁷

Пукотине у односима, изникле још крајем 19. столећа на терену права, а касније обликоване у стручним часописима и међу научном елитом, имале су и своје оваплоћење у односима служби завода и музеја, с једне, и црквених установа, с друге стране. Иако ови проблеми представљају, да се изразимо броделовски, феномене дугог трајања, и не могу бити везани искључиво за једну епоху, несумњиво је да су црквене власти доживљавале службе завода као продужену руку социјалистичке државе.¹³⁸ Док су почетком 20. века чиновници владе сматрали да *свако има право да на својој земљи ради шта хоће*, неколико деценија касније, власти су ову крилатицу превеле у практично и смислено деловање. Сматрајући да није само црква под заштитом државе, већ да су и околне зграде (конаци) још један сегмент што твори „средњовековну слику тога културно-уметничког и историјског споменика“, они ће у потпуности користити, тачније злоупотребљавати ове просторије.

Тако ће, рецимо, у Грачаници бити стационирана милиција, водовод и одељење затвора, док ће у Пећи бити смештени млади полазници политичких и општинских кадрова¹³⁹, а делови цетињског манастира ће још током рата бити кориштени као коњушница, да би од 1945. године ту била смештена трговачка академија, а годину дана касније и државни музеј.¹⁴⁰ Иако намера није ишла у том правцу, занимљиво је и рецимо, да су средњовековни српски манстири служили као база младим уметничким школама, и као *in situ* галерије за учење цртања и сликања, а фреске на зидовима препознаване су као „изванредан материјал за изучавање и усавршавање ђака те школе“.¹⁴¹ Секуларизација ових простора, временом је водила и скрнављењу светиња, будући да су у то време забележени случајеви увођења посетилаца у олтарски простор, ометања литургије и узимања богослужбених предмета са часне трпезе.¹⁴²

Када су српски кописти, заједно са француским колегама-менторима, походили 1948. – 1949. године српске манастире ради копирања фресака за потребе изложбе у Паризу, Комитет за културу и уметност владе ФНРЈ је писао Министарству унутрашњих послова Србије бринући о евентуалним проблемима на терену. Допис јасно каже да „обавесте надлежне органе, како се именованима не би чиниле сметње приликом извршења поменутог задатка“.¹⁴³

¹³⁵ М. Панић-Суреп, *Проблем заштите и проучавања споменика наше културе*, Музеји 1/1948, 6.

¹³⁶ М. Панић-Суреп, *нав. дело*, 6. С обзиром на то да су програмски задаци у часопису Музеји дефинисани одмах након Другог светског рата, када је још свежа страст и према „непријатељима“ и према прошлости, овако радикалан наратив временом је преобликован у нешто прихватљивије ставове. Приметно блажи тон, у коме се као разлог нестајања и пропадања предмета приказује „необавештеност“ и „велики страх од турака“, еволуирао је у „намерно закопавање“, што је у вековима потом знало да резултира поновним откривањем ризница и манаскрипског блага. уп. L. Pavlović, *нав. дело*. 53, 55.

¹³⁷ М. Панић-Суреп, *нав. дело*, 7 – 8.

¹³⁸ Ј. Павличић, *нав. дело*, 152.

¹³⁹ *Исто*, (са старијом литературом).

¹⁴⁰ Ј. Маркуш, *Ризница цетињског манастира*, Подгорица – Цетиње, 2013, 32.

¹⁴¹ *Исто*.

¹⁴² Ј. Павличић, *нав. дело*, 154. Занимљиво је рецимо, да се баш у тим годинама, идентификује и нестанак литургијских предмета из олтара у Студеници, који до данас нису пронађени, уп. М. Шакота, *Студеничка ризница*, 94.

¹⁴³ Б. Поповић, *Стварање збирке копија фресака и српско стручно мишљење XX века*, Зборник Народног музеја XV – 2, 1994, 513. Ово инсистирање Комисије на несметаном раду истраживача за припрему изложбе

„Чести неспоразуми“ између Светог архијерејског синода и Завода за заштиту споменика културе НРС, решавани преко Државне Комисије за верска питања при председништву владе ФНРЈ, открили су, кроз кореспонденцију из 1951. године, да је Завод у неколико случајева био приморан и да покреће поступке (против одређених манастира), али да је сматрано како „навод (Светог архијерејског синода о неспоразумима – С. М.) не одговара стварним односима који постоје између нас (...) То доказују честе посете епископа и других службеника цркве Заводу где су увек наилазили на пуне руке разумевања за своје оправдане захтеве.“¹⁴⁴

Страх Комитета од појединаца био је, чини се, такође оправдан. Парох манастира Грачанице Љубиша Миљковић захтевао је од свих посетилаца манастира који долазе у сврхе научног, или другог рада, писмено одобрење настало према упутствима Архијерејског синода. Без обзира што је оно било у супротности с одредбама Закона о заштити споменика културе, парох је у лето 1954. године ипак легитимисао и тражио дозволе од посетиоца, били они и представници УНЕСКО - а.¹⁴⁵ Игуманија овог манастира, Тијана Тодоровић сматрана је, пак, као „позната по својим несхватљивим неразумним ексцесима у односу на улогу Завода и државног чувара“.¹⁴⁶

Недомаћински однос према посетиоцима манастира и непоштовање појединих одредби установа заштите, исказивали су, према мишљењу Завода за заштиту споменика културе НРС, и монаси манастира (Студенице), па је тим поводом 1953. године писано митрополиту скопском, администратору епархије жичке, Господину Јосифу: „Све ово као и растући интерес наших и иностраних научних радника и туриста за Студеницу, захтева да њено братство буде на достајној културној висини. Оно не треба да буде многобројно, али зато мора бити одабрано, уљудно обучено и погодно за општење са посетиоцима“.¹⁴⁷ Одговор је био у духу разума и прихватања „добронамерне и корисне сугестије“, али се ипак није пропустило истаћи како „(...) ма ко, па и Завод за чување споменика културе, меша у то ко ће бити старешина манастира (...) нити се пак може прихватити да ко утиче на то ко ће се монашити, пошто у братству манастира и на управи мора бити људи који познају пољопривреду, сточарство, пчеларство, и.т.д., а не само уметност“.¹⁴⁸

Овај период обележиће и једна изложба – *Средњовековна уметност Југославије. Мулажи и копије које су извели југословенски и француски уметници (L'Art medieval Yougoslave. Moulages et copies exécutés par des artistes Yougoslaves et Français)*, која ће, иако

резултирало је мањим „инцидентом“. Наиме, директор Завода, Милован Панић – Суреп, писао је Министарству за науку и културу ФНРЈ 1949. године, указујући на пропусте који су довели до тога да загребачки фотограф Тошо Дабац несметано и без дозволе фотографише у манастиру Дечани, а да је касније одбио да снимке уступи Заводу и осталим службама, због чега је Завод чак и покренуо тужбу код врховног јавног тужилаштва, уп. *Писмо директора Завода за заштиту споменика културе НРС, Милована Панића-Сурепа Министарству за науку и културу владе ФНРЈ, РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964; Предлог за отварање истраге против Тоше Дабца из Загреба и повреде члана 14. општег закона о заштити споменика културе, одн чл 21 Закон о заштити Закона о заштити споменика културе НРС, РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964.*

¹⁴⁴ *Писмо директора Завода за заштиту споменика културе НРС, Милована Панића-Сурепа Архијерејском синоду Српске православне цркве, РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964.*

¹⁴⁵ РЗЗСК, Д. Регистратор, *Косово 2, Писмо завода за заштиту споменика културе АКМО Заводу од 4.6.1954.* према: Ј. Павличич, *нав. дело*, 154.

¹⁴⁶ РЗЗСК, Д. Регистратор, *Косово 2, Писмо завода за заштиту споменика културе АКМО Заводу од 26.10.1959.* према: Ј. Павличич, *нав. дело*, 154.; Руска црква је такође имала сличних искустава са комунистичком идеологијом, о овоме в. S. Takahashi, *Church or Museum? The Role of State Museum in Conserving Church Buildings, 1965 – 1985*, *Journal of Church and State*, vol. 51, no. 3, 502 – 517. doi: 10.1093/jcs/csp097

¹⁴⁷ *Писмо директора Завода за заштиту споменика културе НРС, Милована Панића-Сурепа Господину митрополиту скопском администратору епархије жичке, Господину Јосифу, РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964.*

¹⁴⁸ *Исто*

већ донекле анализирана у раду, представљати парадигму овде изнесених антагонизама.¹⁴⁹ Замишљена као бранилац космополитског и стваралачког духа Југославије и њених народа, она је организована у време великих недаћа за цркву и њене манастире. Било је то време у коме се, као што смо видели, управо кроз часопис *Музеји* водила жупра борба са претходним режимом и његовом не-бригом за (црквено) наслеђе, док се на терену реалност била много суровија. Баш када је патријарх Гаврило Дожић писао Јосипу Брозџу о страшним страдањима пре свега свештенства, али и црква, манастира и блага у њима, ондашња Југославија се, учествујући на великој изложби у Паризу 1950. године, представљала управо наслеђем (и) Српске православне цркве.¹⁵⁰

Док је патријарх писао председнику ФНРЈ и жалио му се децидно, случај по случај, о страдању цркве, тако је Крлежа у каталогу за ову исту изложбу у Загребу 1951. године писао о Титу, потписујући надаље недвосмислено антиклерикалан текст. У каталогу загребачке изложбе су, концепцијски неприхватљиво, били одштампани текстови католичког клира, на латинском, у којима је испољен анимозитет према словенском залеђу Далмације, нарочито према црквеној организацији у Босни, чија је доктрина проглашена за јерес. Све то уз изложене стећке – мраморове, надгробне споменике за које се веровало да су симболично обележени богумилским рељефима.¹⁵¹

Овакви и слични примери, треба и то истаћи, акценговали су разлике између служби завода и појединих манастира, пре него између музеја и цркве, иако су ове две установе на изванстан начин персонификовале однос двеју традиција. Па, ипак, било је и оних, мањих, локалних примера сукоба управо због музеја, тачније могућности да се он оснује унутар цркве. Посебно интересантну епизоду проналазимо у послератном Ужицу. Спор поведен између Музеја устанка из Титовог Ужица и цркве из Беле Реке (Ужичка црква) из 1956. године, који је надгледао и водио Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НРС, а којим је управљао Милорад Панић – Суреџ, обележило је неколико карактеристичних момената. Неспоразум је настао око права на коришћење наслеђа, тачније предмета (минеја, рукописних књига) што су у једном тренутку из цркве прешли у музеј (уз обострани пристапак верификован реверсом), али су из цркве предмете тражили назад. Музеј се испрва обратио Заводу за интервенцију (бр. 139 од 17. 05. 1956.) наводећи да су књиге према реверсу који су потписале обе стране дошле у Музеј 1951. године (прилаже и реверс), те да се „књиге имају депоновати у белоречку цркву само у случају ма какве опасности која би претила уништењу књига, подразумевајући ту ратну опасност“. Из музеја, затим, наводе које су то књиге: Четворојеванђеље у рукопису (16. в), Триод Постнији – рукопис (16. в), Минеј за месец август (1550.). Даље се каже да „својим актом од 13. маја ог, бр. 21. православна парохија белоречка тражи повраћај књига“. Музеј сматра „да ће књиге много корисније послужити науци, када се налазе у једном Музеју, а не у једној забаченој и влажној цркви...“. Неколико дана касније Завод тражи од Музеја да му достави списак свих старих рукописних и штампаних књига којима Музеј располаже, што Музеј и чини 23. маја 1956. године наводећи двадесетчетири књига које имају у свом музеју.

Много је, међутим, интересантније пропатрно писмо које Никола Живковић из Музеја шаље „другу Суреџу“ (17. мај. 1956.) у коме се, између осталог, каже: „моје је уверење да црква у Белој Реци не поставља питање враћања материјала ради својих потреба, већ да иза читаве ствари стоји Ужички поп Јоловић, који гречвито настоји да се оваквог материјала

¹⁴⁹ У литератури се различито наводе називи ова изложбе: код Крлеже налазимо назив: Изложба средњевековне уметности народа Југославије; код Ђурђа Бошковића: Изложба средњевековне уметности Југословенских народа.

¹⁵⁰ О скрнављењу манастирских просторија, ометању богослужења и другим неприликама од стране државних власти в. С. Б. Јовић, *Утамничена црква: страдање свештенства Српске православне цркве од 1945 – 1985.* године, Београд 2002; Ј. Павличић, *нав. дело*, 150 – 155. посебно 153, нап. 531.

¹⁵¹ Б. Поповић, *Галерија фресака у Београду*, необјављена монографија, Настајање галерије фресака

дочепа по сваку цену, па чак и на овај начин заоштравајући сукобе које ми желимо да избегнемо“. Покушавајући да дискредитује „ужичке свештенике“, Живковић даље наводи како је таквих књига било по више примерака, а да их данас нема ниједне. Даље пише да је било много занимљивих књига из устаничког периода које су они тражили да „префотографишу“, „што су нам они категорички ускратили.“ Свештенике оптужује и за „својевољно и неодговорно руковање таквим материјалом“, те наводи пример Каранског јеванђеља попа Вука које се појавило у Ужицу прошле године. Иако су свештеници дозволили службеницима музеја да „делимице копирамо“, касније су тражили да им се сав копирани материјал преда „због њиховог ауторског права“. Живковић даље наводи да су они одбили да предају материјал, који их је и коштао, те да им је „ускраћен даљи рад на копирању и књиге је настало“. „Касније је поп Јоловић говорио нашем службенику Словићу да је јеванђеље изгорело, али он жали за тим случајем итд. Међутим, ми смо дубоко уверени да Јеванђеље није уништено, већ сакривено.“ Испоставиће се да, према писму Николе Живковића, ужичка црква то захтева „јер им је ушла вода у уши за стварањем неког њиховог музеја...“ На крају, Живковић отужно закључује следећим речима: „Ето, то је сав овај наш „православни“ баласт којим располажемо.“¹⁵²

Завод је донео Решење којим се „збирка рукописних и штампаних књига која се налази у музеју устаника 1941. у Титовом Ужицу ставља се под заштиту државе...“ и у образложењу наводи да „прибављене откупом, поклоном и позајмицом, сакупљене на једном месту са територије бивше ужичке области књиге које сачињавају заштићену збирку значајне су за проучавање наше културе и оне су сада приступачне науци и конзерватору и у бољим условима одржавања – па је решено као у диспозитиву.“

Пример каранске цркве и музеја показао је конзистентност у настојању да држава утиче, ограничи, или чак спречи цркву у свом настојању да буде (само) црква, или да својој икономији дода (и) музеј. И овде се, као и много пута до сада, инсистира на злогласном појединцу (попу) као баласту православља на леђима комунистичке власти, али се сасвим неопажано откривају и други нивои односа музеја и цркве. Пожељно мемљива и пуна влаге, црква ће у будућности бити перципирана искључиво у виду скривнице, или оставе у време рата, док ће се сви облици заштите наслеђа спроводити искључиво у установама културе – музеју. Тиме ће се жеља цркве да оснује свој музеј претворити у решење Завода у корист музеја у Ужицу.¹⁵³ С друге стране, право прече употребе наслеђа постаће модел по коме ће црква и музеј функционисати још у деценијама које долазе, што ће посебно бити показано (у поглављу број б) на примеру конзервације и рестаурације Ризнице манастира Студеница.

Да је било случајева у којима је црква добијала спорове, и то у време комунистичких власти, неблагонаклоних према цркви и њеном наслеђу, показује пример блага из цетињског манастира. Спор око права на коришћење и чување сакралних предмета који су некада припадали цркви, тачније цетињском манастиру, а потом били смештени у државном музеју, трајао је неколико деценија и, за разлику од горенаведеног случаја, завршио се у (већинску, делимичну) корист цркве. Комисија и надлежно министарство су 1946. године исправили неправду из времена Краљевине СХС, када је било одлучено да сви пописани предмети, узети од манастира још за време књаза Данила, буду задржани у обновљеном музеју из 1928. године. Према је одлука комисије и министарства гласила „да се предмети вјерског карактера, који су до сада чувани у Народном музеју, а које је комисија предложила, пренесу

¹⁵² О овоме в. Архив Србије, ФОНД Г, РЗЗСК, Ф 20 (Списак старих рукописних и штампаних књига којима располаже Музеј устанка 1941, Титово Ужице, 1956.); О сличним примерима отуђења читавих богословских библиотека в. Ј. Павличић, *Нав. дело*, 155.

¹⁵³ Па ипак, и поред овакве одлуке Републичког завода, Музеј црквених старина у старој цркви у Титовом Ужицу је функционисао. О овоме в. М. Шаkota, *Историјат ризница и збирки, њихово настајање и уништавање кроз векове*, у: *Чување, одржавање и превентивна заштита покретних споменика културе у власништву цркве* (предавања одржана на семинару за имаоце споменика), Београд, 1967, 4.

у црквени музеј на Цетињу на даље чување са осталим предметима, који представљају културну и историјску вредност“, у записнику је таксативно наведено да је враћено деведесетишест предмета, с тим да је пет икона (Светитеља, Нерукотвореног Спаса, Св. Николе, Св. Ђорђа и Пресв. Богородице), остало у Музеју.¹⁵⁴

Стално „напети“ однос између служби заштите и цркве „демантује“ архивска грађа показујући читав низ докумената у којима се може „читати“ сарадња, било да је реч о заједничком теренском раду који су изводили службеници Завода и Светог архијерејског синода, или су, рецимо, цркве и манастири упућивали молбе и захтеве Заводу да „помогне“ оправљање појединих манастира и њихових делова.¹⁵⁵

Како се развијала историја уметности, али и заборављали идеолошки сукоби двеју страна, тако је и однос према наслеђу цркве био другачији, на првом месту научни. Откривању средњег века, коме је значајно допринела и Мирјана Ћоровић Љубинковић, кроз систематско истраживање ризница допринела је крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година Мирјана Шакота. Она је, строго стручно гледано, истраживање сакралног наслеђа посматрала као „обогаћивање фонда примењене уметности у Срба“, са посебним акцентом на њиховој музеализацији и заштити.¹⁵⁶

По свему судећи, већ крајем шездесетих година 20. века наступиће период у којем ће престати да важи монополисање права имаоца наслеђа – било да је реч некада о цркви, или након Другог светског рата држави – и почеће да се инсистира на међусобној сарадњи која је почивала на поштовању власништва над баштином. Штавише, ставови који су се могли чути у струци и науци тицали су се промовисања црквених музеја *in situ*, сматрајући да је постојање секуларних црквених музеја, односно музеја ван манастира и цркава могуће једино „ако они садрже предмете из сасвим запуштених и забачених цркава где не постоје објективни услови за њихово чување и одржавање на лицу места.“¹⁵⁷ С друге стране, још у то време су се у оквиру манастира почеле формирати и таковзване меморијалне собе, или збирке, са тек понеким богослужбеним предметом, што упућује на могућност постојања секуларизованих облика меморије црквеног живота, или националне историје. Тиме се, на извештан начин, црквено наслеђе смештало у посебне категорије оних „покретних споменика културе“ за које постоје „посебна“ правила чувања, одржавања, конзервације и рестаурације као заштите, те презентације ризничких целина „по принципима савремене музеологије“.¹⁵⁸ Организовање стручних семинара и предавања на тему очувања овакве врсте наслеђа имало је за циљ истицање добрих примера досадашње сарадње двеју установа¹⁵⁹ (служби завода и цркве), као и предлог мера за превентивно чување у манастирима и црквама што су махом биле упућене свештенству и монаштву. Посебни одељци предавања и касније својеврсних „упутстава“ тицали су се „општих услова за чување и одржавање културних споменика по манастирским ризницама, збиркама и просторијама“ у којима је посебна пажња поклањана оним сегментима „услова“ који ће и данас представљати *sine qua non* правилног чувања и руковања предметима: стање зграде, светло, влага, ветрење, уређеји за смештање предмета,

¹⁵⁴ Ј. Маркуш, *нав. дело*, 38.

¹⁵⁵ Писмо директора Завода за заштиту споменика културе НРС (молба за допуст да Светозар Душанић буде део теренског рада Завода), Светом архијерејском Синоду Српске православне цркве из 1958 – одговор Светог архијерејског Синода Српске православне цркве Заводу за заштиту споменика културе НРС, РЗСЗК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964.

¹⁵⁶ М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, 157 – 158.

¹⁵⁷ М. Шакота, *Историјат ризница и збирки, њихово настајање и уништавање кроз векове*, у: *Чување, одржавање и превентивна заштита покретних споменика културе у власништву цркве* (предавања одржана на семинару за имаоце споменика), 5.

¹⁵⁸ М. Шакота, *нав. дело*, 6.

¹⁵⁹ Као пример добре праксе наводи се шабачка црква која је „баш настојањем имаоца а уз стручну помоћ службе завода, добила један од најуређенијих ентеријера у Србији“, уп. М. Шакота, *нав. дело*, 10.

аклиматизација, дезинфекција, дератизација.¹⁶⁰ Уколико је некада немогуће испунити ове основне услове, (локални, уметнички, комплексни) музеј се намеће као место привременог или трајног чувања црквених предмета, а неке од примера наводићемо у наредним странама и студијама случаја.

¹⁶⁰ Б. Рашић, *Чување, одржавање и превентивна заштита покретних споменика културе*, у: *Чување, одржавање и превентивна заштита покретних споменика културе у власништву цркве* (предавања одржана на семинару за имаоце споменика), Београд, 1967, 10 – 23.

САВРЕМЕНИ ТОКОВИ МУЗЕАЛИЗАЦИЈЕ ХРИШЋАНСКОГ НАСЛЕЂА У СРБИЈИ

Музеализација хришћанског наслеђа у Србији и даље представља недовољно дефинисан простор између истраживања ризничких фондова музејских стручњака, тачније институција и материјализације таквог теренског рада у виду изложби. Том послу се, у последњих неколико година, приступало мање или више систематски, с резултатима који представљају велики допринос познавању сакралне уметности одређених подручја.¹⁶¹ Систематизовање музејских збирки што у свом саставу имају предмете сакралне намене, било да је реч о археолошким, историјскоуметничким, или етнолошким колекцијама, подразумева музеолошку обраду таквих предмета, њихову контекстуализацију и постављање у шире оквире институционалних историја и потреба. Ако говоримо о теренском раду и истраживању ризница с подручја одређеног музеја, онда је методолошки рад организован тако да цркве и манастири буду носиоци истраживања и да, према неком већ опробаном моделу, њихове повести постану тле из кога ће израсти поједини закључци, тумачења, или описи предмета.

Активност локалних музеја на публикувању сакралног материјала из својих збирки, цркава и манастира на територији коју као установа заштите покривају, иако веома учестала у последњих неколико година, и даље не одмиче од бележења чињеничног стања. Установе националног карактера, истина, праве извештај од таквих пракси, развијајући понекад интуитивно и индивидуално другачији, мултидисциплинарни приступ у анализи сакралног наслеђа. Осим ових примера употребе и изучавања „свог“ наслеђа (музејски артефакти из збирки), или изучавања „туђег“ (предмети из манастирских и црквених збирки) у циљу превентивне заштите и промоције сакралне баштине (црквени материјал на територијама које поједини музеји покривају), можемо говорити и о мање познатим примерима што акцентују сарадњу две установе на очувању наслеђа једне локалне заједнице. Тиме се теренски рад, рад у музејима и излагачка активност обогаћују правним „споразумима“ цркве и музеја који ће послужити као легитимни оквир да, уз обострано разумевање, духовна баштина постане (и) културном.

Сарадња Музеја и Цркве: „ризница“ цркве св. Илије као део збирке Народног музеја у Смедеревској Паланци

Тешко је рећи, па и замислити, да у 21. веку музеји и цркве не сарађују. То је особито изражено на локалном нивоу. Брига о наслеђу локалне заједнице није само проблем музеја, већ се она придодаје и другим установама као одговорним чиниоцима једног друштва. Њихов заједнички рад на бризи и очувању наслеђа, на примеру сарадње Народног музеја у Смедеревској Паланци и црквене општине Смедеревска Паланка, као дела шумадијске епархије, показује добре односе и праксу између цркве и музеја локалне заједнице.

¹⁶¹ А. Ранковић и А. Цицковић, *Ризнице цркава рудничко-таковског краја I*, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац, 2021; А. Шаломон и Д. Воргић, *Хришћански сакрални предмети из Археолошког одељења и Збирке примењене уметности Народног музеја Зрењанин*, Зрењанин, 2017.

Црква св. Илије, или црква-брвнара како је позната у локланим оквирима, подигнута је у трећој деценији 19. века, углавном приложништвом кнеза Милоша, као његов одговор на претходну буну коју су мештани доњојасеничког краја организовали против њега (сл. 2). Богато опремљена и дарована, она је, као архитектонски највећа такве врсте у Србији, одисала и раскошним инвентаром, пре свега икона. Неке су биле саставни део иконостаса, док су друге биле сматране за „покретне иконе“, стојећи у цркви као део њеног фонда.¹⁶² Када је 1895. године започела градња нове, преображењске цркве знатно већих димензија, коју ће касније осликати Стева Тодоровић са својом супругом Полекијом, било је јасно да ће „стара“ црква морати да добије нову намену. Након што је неколико година служила као капела, црква-брвнара је коначно пренета на паланачко централно гробље, где се и данас налази.¹⁶³



Сл. 2 Црква св. Илије, Смедеревска Паланка, фото: П. Декић

После више од једног века, црква св. Илије је тек повремено „жива“. На дан славе храма и покрова Пресвете Богородице се отвара и у њој се служи Литургија, док је у све остале дане она закључана, служећи као „остава“ литијских барјака и друге црквене опреме за потребе опела и других обреда на гробљу.

Ближу сарадњу музеја и цркве највише конзерваторско-рестаураторски радови на брвнари, започети 1998. године. Чак тридесетшест икона биће третирано у Републичком заводу за заштиту споменика културе у Београду, од којих ће неке након завршетка конзервације (2001) бити изложене у Музеју и враћене на иконостас, а неке ће „трајно“ наставити да се чувају у установи културе Смедеревске Паланке.¹⁶⁴ Сматрало се, наиме, како је иконе боље чувати у музеју из безбедносних разлога, будући да се црква налази на мрачном гробљу, уз минималну заштиту улазних врата. Док је црква била и остала репозиторијум богослужбених предмета за свакодневну употребу (опела, помене...), Народни музеј у Смедеревској Паланци био је привремени „депо“ за иконе и религиозне слике.

¹⁶² А. Милошевић, *Црква светог Илије у Смедеревској Паланци*, Смедеревска Паланка, 2006.

¹⁶³ *Исто*, 23.

¹⁶⁴ Поводом изложбе издат је и „деплијанер“: Народни музеј – Паланка 2001, Црква светог Илије – брвнара у Паланци – Иконе.

Чекајући да „ове изложене иконе са иконостаса, као и неколико покретних икона из период XIX и почетка XX века (буду – С. М.) враћене у своје нормално окружење“, све иконе са иконостаса су након изложбе заиста и враћене у цркву, док ће се остале покретне иконе у свом новом окружењу паланачкој публици представити као сведочанства локалне прошлости. Јер, када је паланачки музеј обележавао педесетогодишњицу свог постојања изложбом *Чувари ватре*, поједине иконе су, тада већ својеврсна целина унутар ликовне збирке Народног музеја у Смедеревској Паланци, излагане као део ширег контекста позиционирања идентитета града и музеја.¹⁶⁵ Веза религијског сликарства и српске модерне успостављена на тој изложби у веома симболичкој спреси, показала је сву еластичност наслеђа да у музеју пронађе и своје локалне особености, али и музеолошке стратуме (сл. 3).¹⁶⁶



Сл. 3 Изложба Чувари ватре, Народни музеј у Смедеревској Паланци, фото: П. Декић (2017)

Изгубивши своју примарну намену, црква је након неколико деценија добила монографију штапану у музеју, а иконе су „природном“ селекцијом смештене у музеј. Нови живот ових „покретних слика“ значиће потпуну музеализацију: увођење предмета у књигу инвентара, чување, па и излагање. Но, Музеј је питање „осетљивог“ наслеђа желео да реши, *de jure* и *de facto*, бојећи се онога што је историја музеализације сакралног наслеђа показала као правило – права на повраћај, или „реституцију“. Иако је и документацијом (која није представљала Уговор, или Реверс) потврђено да је 2000. године дошло до сарадње између служби завода, локалног музеја и цркве око сакралног наслеђа, након две деценије Музеј није желео да прејудуцира статус „отетог“ наслеђа које се користи противправно, али и „против-природно“. Ово друго остаје веома важно као показатељ да се музеји суочавају не само са отвореним питањима правног статуса оваквих предмета, већ и са наративом који се у будућности око њих ствара. Проблем је далеко осетљивији на терену локалне заједнице, где су осећања посебних група и мањинских заједница и дужност, али и морално и етичко питање за институције и ауторитете друштва. Музеј се, дакле, борио за право на коришћење, али и за своју репутацију установе која води рачуна о осећањима религијске заједнице, баш како је то и Икомов етички кодекс предвидео.

¹⁶⁵ П. Декић, *Чувари ватре*, Смедеревска Паланка 2017.

¹⁶⁶ *Исто*, 100 – 101.

Након престанка употребе цркве сама брвнара, па тако и иконе, постале су симбол историје града. Значај објекта и сакралног наслеђа се са терена религијске функције и употебе преместио у сферу историјско-уметничког наратива заједнице и самим тим комуницирао као предмет наслеђа локалне заједнице, за разлику од некадашње улоге светиња чуваних и поштованих у цркви. Музеј је желео да раскине с прошлошћу у којој је био сматран за трезор вредних (црквених) предмета и започне нову страницу историје и односа музеја и цркве, али и наслеђа свих грађана Смедеревске Паланке.

Како се у међувремену озбиљно рачунало на наслеђе цркве као део нове „сталне поставке“ музеја и увидевши да је прошло готово две деценије од последњег заједничког договора, инициран је састанак са Његовим Преосвештенством, епископом шумадијским Господином Јованом и свештеницима помесне цркве. На дан славе градске цркве, св. Преображења, 19. августа 2020. године, представницима цркве који су посетили музеј предочено је стање предмета, њихова досадашња улога у музеју, као и планови за будућност. Желећи да наставе музеализацију „предмета“, запослени у Музеју су објаснили разлоге због којих су сматрали да иконе треба да остану у овој установи, а за то су добили благослов епископа, уз обострано потписан реверс којим је договорено да „иконе/религиозне слике, које се налазе као прилог у овом реверсу, наставе да се чувају у Народном музеју у Смедеревској Паланци, да се сукцесивно, у наредним годинама конзервирају и рестаурирају, те да се уз благослов Владике, редовно излажу, публикују и представљају стручној и широј јавности.“ (сл. 4)¹⁶⁷



Сл. 4 Владика шумадијски Јован са свештенством црквене општине Смедеревска Паланка и делом колектива Народног музеја у Смедеревској Паланци, фото: Д. Трајановић (2021)

Укупно узев, може се рећи да двома изложбама за две деценије није показан пун капацитет ни музеја, нити црквеног наслеђа, али је даља могућност да се сакрално наслеђе

¹⁶⁷ Реверс (иконе из цркве Св. Илије у Смедеревској Паланци), (бр, 231/1/8 од 21.08.2020.)

укључи у токове стварања и читања идентитета локалне заједнице изузетно важно као прилог другачијег музеја и другачије цркве.

Институционална оптика сакралног наслеђа

Примери из Смедеревске Паланке указују на тенденцију подразумеване сарадње музеја и цркве. Они показују и високу свест највиших представника црквене власти о потреби чувања и правилног управљања (црквеним) наслеђем од стране „професионалаца“. Ако је у прошлости и било непријатности при организовању изложби сакралног карактера због недопуштења црквених власти да се оно излаже¹⁶⁸, савремени контекст је надасве другачији. Изложбом „Духовно и културно наслеђе манастира Студенице“ у Галерији САНУ 2019. године потврђена је отвореност манстирског братства на челу са архимандритом и игуманом манастира, који је изразио „радост...због организовања изложбе.“¹⁶⁹ Такав приступ потврђен је и примером манастира Дечани, који је део своје ризнице уступио за организовање изложбе „Осам векова самосталности цркве“¹⁷⁰ у Музеју Српске православне цркве, као и обитељи Пећке Патријаршије у склопу изложбе „Иконопис у доба обновљене Пећке Патријаршије“, такође одржане у Музеју СПЦ-а¹⁷¹. Па ипак, треба указати на то да је оваква проширена активност у цркви више могућа када је она и иницијатор догађања, пре него када је реч о музејским, или, уопште гледано, секуларним институционалним иницијативама.¹⁷² Будући да многе музејске установе у својим (написаним) повестима не проналазе ништа до редом низаних изложби, гомилу свечарских тренутака и јубилеја којима се евоцирају сећања на мандате различитих директора¹⁷³, или се, како је то давно уочено, бежи у будућност,¹⁷⁴ садашњост се сведочи ненаписаним приручницима праксе у досадашњем раду.

Својеврсно стварање погледа на разноликост наслеђа у Србији текло је паралелно у неколико праваца. Оснивање институција било је праћено развијањем интересовања за поједине области изучавања, а секуларизација државе је само подстакла иначе већ раздвојене и подељене области и дисциплине. „Рано“ откривање сакралне, средњевековне уметности у српској музејској пракси, није до данас резултирало препознавањем разина које је *ars memorativa* собом донела. Иако је 20. век био век континуираног откривања овакве врсте

¹⁶⁸ М. Кашанин, *Уметничке критике*, Београд 1968, 168.

¹⁶⁹ М. Марковић, *Духовно и културно наслеђе манастира Студенице: древност, постојаност, савременост*, Београд 2019, 14.

¹⁷⁰ *Осам векова српске уметности под окриљем Српске Православне Цркве*, (ур. Ђ. В. Радовановић), Београд, 2019.

¹⁷¹ М. Матић, *Српски иконопис у доба обновљене Пећке патријаршије 1557 – 1690*, Београд, 2017.

¹⁷² Када је 2008. године у Музеју примењене уметности организована изложба „Ризнице манастира Хиландара“, она је била конципирана тако да представља артефакте „пореклом са Свете горе и Хиландара“, без спремности самог манастира да се у том тренутку преда послу позајмице предмета у пресељења у Србију. Молба за позајмицом једног предмета из Музеја Српске православне цркве није наишла на одговор „због одлуке Светог синода СПЦ да се такви артефакти више не позајмљују“. О овоме: Д. Миловановић, *Ризнице манастира Хиландара: колекције у Србији*, Београд, 2008, 10.

¹⁷³ В. Поповић, *Народни музеј у Београду: 1844 – 1994*, Београд, 1944, 7 – 35.

¹⁷⁴ Н. Belting, *Крај повјести уметности?* (Izmijenjeno izdanje iz 1995), (пр. А. Јелчић), Zagreb, 2010, 167: према: Д. Булатовић, *Уметност и музеалност*, Нови Сад 2016, 24; Ј. Јефотвић, *Програм заштите и проширења Народног музеја у Београду, програм за 21. век*, Зборник Народног музеја XVI/2 1997, 267 – 275; Н. Комненовић, *Галерија фресака у Београду*, Зборник Народног музеја XIII-2/ 1987, 237 – 253; N. Čausidis, *Metafizički aspekti muzeja: mitska i magijska baza muzeologije*, у: *Muzeji u Srbiji: započeto putovanje* (ур. Lj. Gavrilović, M. Stojanović), Beograd 2008, 19.

наслеђа, најпре кроз афирмацију средњовековног одељења Народног музеја Србије¹⁷⁵, те каснијим оснивањем Галерије фресака, затим оснивањем Музеја примењене уметности¹⁷⁶, и отварањем Музеја српске православне цркве¹⁷⁷ као репрезентативним местима (памћења), недостаци „енергије произвођења сведочанствених стања“ видљивији су како време одмиче.¹⁷⁸ У том смислу, изучавање сакралног материјала у музејима у Србији не разликује се превише од односа према било којој другој врсти наслеђа. Бројни каталози, студије, изложбе, па и организовање музејских збирки показују да је разврставање на материјале до данас остало најзаступљенији методолошки приступ у разумевању (и) уметности с религијским предзнаком.¹⁷⁹ Када се каже да је предмет истраживања средњовековна уметност, или сакрални предмети у *музејима*, или пак *ризницама*, *манастирима* и *црквама* онда је готово по правилу реч о предметима који се само физички налазе у овим установама.¹⁸⁰ Сваки други контекст уочавања музеалности као посебних односа што су временом стварани у музејима и музејским збиркама биће по ко зна који пут радије потиснуто историсјкоуметничким тумачењима и ревизијом знања о хронологији, стилу, или контексту настанка самог предмета.

Ново значење артефактима у музејима доделиће кустоси и истраживачи, покривајући своје дисциплинарне домете, што ће, укупно, резултирати трима врстама „предмета“: 1) лепи и вредни уметнички предмети, 2) карике у ланцу науке и 3) илустрације прича које треба испричати.¹⁸¹ Гледањем предмета у музеју не потврђује се само нечије (кустосово?) мишљење, већ се и мери легитимитет дисциплине која га ствара.¹⁸² Изложба икона, или фресака у музејима различитог типа, претпостављамо, значила би и „другачију“ икону, односно другачији наратив којим се покушава објаснити предмет (баштине). Или да поставимо то овако: је ли икона иста у уметничком музеју, историјском музеју и музеју

¹⁷⁵ Г. Томић, *нав. дело*, 235 – 254.

¹⁷⁶ Као један од приоритета при оснивању Музеја примењене уметности одређено је „да доприноси развоју примењене уметности и уметничког занатства и да у том циљу прикупља, чува, проучава и излаже предмете који приказују развитак примењене уметности и уметничког занатства од најстаријих времена до данас, а нарочито достигнућа средњовековне уметности“, уп. *Музеј примењене уметности*, Београд, 2005, 8.

¹⁷⁷ С. Милеуснић, *Музеј српске православне цркве*, Београд 2001.

¹⁷⁸ Д. Булатовић, *нав. дело*, 158.

¹⁷⁹ *Истортија примењене уметности код Срба*, I, (ур. Н. А. Кун), Београд, 1977, 10.

¹⁸⁰ *Srednjevjekovna umjetnost Srba: iz muzeja, riznica, manastira i crkava*, Zagreb 1985; *Светлост од светлости: хришћански сакрални предмети у музејима и збиркама Србије*, зборник са стручног скупа посвећеног јубилеју Миланског едикта 313 – 2013, Ниш 2013.

¹⁸¹ Такође, неколико је „циљева“ који се постављају пред изложбе сакралног карактера; вероватно најекстремнији је „видети“ *свето уз помоћ предмета*. Ова врло чудна амбиција могућа је само као интиуитивно-когнитивна способност посетиоца у комбинацији са музејском сценографијом. То је уједно и најдоминантнији вид савремене асоцијативне музејске поруке: мрачни простори, спиритуална музика, партитуре сакралног намештаја уз акцентоване, или у сценографију добро инкорпориране предмете. Други вид музејске поруке био би амбивалентан; *стицање знања о уметности, или историји* одређене епохе, манастира, или локалне религијске заједнице које се оваплотило у сачуваним предметима. Трећи модел упознавања религије у музеју јесте *програмска мисија цркве*, или црквене заједнице, која је, увидевши правац у коме савремени свет незауостављиво иде, све чешће „користила“ медиј музеја за ширење својих пасторалних порука. Врло је тешко изводити било какве евалуативне закључке о дOMETИМА ОВИХ НАЧИНА ПРЕНОШЕЊА ПОРУКА, али се показало да сваки има својих недостатака у креирању јединствене музејске поруке/комуникације. Први модел оставља посетиоца без јасног знања о теми, афирмишући осећај и посебна стања човековог несазнајног који опет нису и не могу бити „контролисани“. Други модел, сасвим супротно, инсистира на знању и научним чињеницама као легитимизацији читавог пројекта, али мањка у свом имагинативном као важном покретачу људских осећања. Трећи модел, видећемо то и у наставку овог рада, показује аутистичност и за један и за други вид спознаје; ретки су заиста примери да црквени музеји, музеји црквене уметности, или изложбе сакралног карактера одговоре на горенаведене претпоставке успешне комуникације музејске изложбе. О моделима музејске поруке в.С. Paine, *Religious Objects in Museums*, 29.

¹⁸² С. Paine, *нав. дело*, 15.

примењене уметности?¹⁸³ Да би дошли до одговора на ово питање није на одмет знати је ли изложбе у тим музејима говоре о икони/сакралном наслеђу/религији, или су пре свега окренути ка сликарству, народу и његовом односу према вери кроз историју, те занатима производње сакралног наслеђа као техникама сликарског поступка? На крају, пракса је показала да исте предмете различите дисциплине толико особене тумаче и посматрају, да је некада заједнички рад готово немогућ.¹⁸⁴

Изложбом „Под златним и плавим небом. Иконе грчких мајстора од 15. до 19. века у Народном музеју“, Народни музеј Србије представио је 2021. године раскош и величину своје колекције икона. На изложби је било приказано 147 икона, са различитих подручја и утицаја, описујући „сликарску баштину Балкана“. У духу традиционалног и конвенционалног односа према теми, музеј је остао веран историсјко-уметничкој концепцији „лепих“, вредних и значајних предмета, будући да у компаративној анализи са осталим, касновизантијским српским и руским радионицама, представљају вредан „извор“.¹⁸⁵ Организована десет година раније (2011), изложба „Икона: српска духовна и историсјка слика“ у Историјском музеју Србије представљала је значајан музеолошки и научни одговор на дотадашња истраживања ове религиозне слике. Аутор се у уводном излагању и сам „определио“ за, у нашем систему други вид „читања“ предмета истакавши: „на крају још прецизније износимо своју намеру: на овој изложби, уз приказивање самих икона, желимо да пренесемо ширем кругу заинтересованих – колико нам то допуштају наше моћи и способности – поступке и научна достигнућа до којих се дошло у њиховом истраживању.“ Препознајући предмет као карику у ланцу научних истраживања, аутор додаје „да најпре упознамо историјски и духовни амбијент...“.¹⁸⁶ Када је 2013. године Музеј примењене уметности организовао изложбу под називом „Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака“, иако измиче икони као предмету (истраживања, компаративне анализе), она је показала да се, као и наша претходна два примера, држи теме (дисциплине) и да овде одговара трећој подврсти – оној која прича причу. Јер, она је била приређена као омаж изложби на исту тему 60 година раније, с циљем да кроз мултидисциплинарни приступ покаже могућност широко постављених оквира за тумачење овакве уметности. И док је „једна“ икона била „лепа“, одраз кретњи мајстора и утицаја школа, „друга“ је била духовна слика историјског народа, док је „трећа“ била инспирација другим занатима и потребама друштва, како у области копистике, тако и касније у области савремене продукције и заната.¹⁸⁷

¹⁸³ Д. Булатовић, *О једном јубилеју који се појављује пре рока упркос томе што се давно заустављено писање једне историје не наставља и о једном науковању које мало обећава да ће решити овај парадокс, у: 70 година Музеја примењене уметности у Београду*, Београд 2020, 32.

¹⁸⁴ Иако је ово болна тема за многе музеје и ригидне поделе на збирке у које друге колеге (из друге дисциплине) не могу и не треба да улазе/рукују/користе предмете за своју изложбу, овде доносимо интересантну причу са Атоса у само праскозорје организованог истраживања ризница манастира Хиладара: „Већ следећи дан преузели су нас отац Хризостом и његов помоћник монах Гаврило и одвели у житарницу, огромну просторију препуну вековне прашине и нагомиланих предмета које су етнолози годинама овде скупљали. Колеге из Етнографског музеја Петар Влаховић, Мирослав Драшкић и Ранко Баришић, пре свих, добили су задатак да претражују хиландарске таване и подруме, да обилазе живе али и опустеле келије, и да у манастир доносе занимљиве предмете који им се чине важним. Невоља је била у томе што су етнографи све на шта су наилазили сматрали предметом свог истраживања, подједнако етноматеријал, сребрнину, скупу керамику и стакло, па чак и сакралије. Око тога су убрзо избили дугогодишњи спорови међу нашим екипама и кућама, наравно, принципијелне природе, али на крају су „раздељена царства“ и све се завршило на опште задовољство.“, о овоме в. Д. Миловановић, *Ризнице манастира Хиландара I*, Београд, Музеј примењене уметности, 2008, 15.

¹⁸⁵ Б. Иванић, *Под златним и плавим небом: иконе грчких мајстора од 15. до 19. века у Народном музеју у Београду*, Београд, 2021.

¹⁸⁶ А. Вујновић, *Икона: духовна и историјска слика*, 20.

¹⁸⁷ Д. Булатовић, *Баштина као brand или музеј као економија жеље. Да ли робна марка улази у музеј, или је из њега произашла?*, 144.

Међутим, прави однос кустоске намере да, с једне стране, оствари жељени наратив и „реалног“ резултата, с друге, крије се у реакцији публике. Јер, контролисање комуникације на изложби може се постићи само делимично, док ће она увек представљати и слободан избор посетиоца да разуме изложбу сходно својим интересовањима, претходном знању, или личним односом према теми. Можда су кустос и музеј (примењене уметности) у духу своје установе желели да „понове“ причу о копистици у Србији и мултидисциплинарним приступом открију многе теме (геометрију у сликарству, компаративне анализе орнамента на различитим материјалима, математику и уметност, савремени дизајн и орнамент, као и сведочанственост наслеђа у контексту производње), али је публика другачије разумела поруку. Једна од посетилаца оставила је следећи утисак: „као што светле у мраку којим сте их окруживали на самој изложби (долазећи нам из мрака историје), тако орнаменти српских средњовековних фресака настављају да осветљавају и наш свакидашњи мрак данима потом. Сви експонати на главном спрату су ме узвисили, окрилатили, обрадовали, а оне испреpletене руке дубоко додирнуле и расплакале, као грчевита жеља да преци додирну, помилују...“¹⁸⁸ Видимо, дакле, да су утисци публике били проузроковани једнако самом темом, али и начином интерпретације баштине.

У нешто другачијој установи, у манастиру Студеница, изложба у оквиру сталне поставке манастирске ризнице, са све својим „каталогом“ успела је, мање или више, да обухвати сва три горенаведена наратива у излагању предмета. Као што ћемо видети у наредној целини, на изложби и у каталогу предмети су посматрани као историсјко-уметнички, али је њихов хронолошки низ сугерисао на کاریку у ланцу науке што их изучава, нижући од тих истих предмета целовиту и утемељену историју манастира. Но, без обзира на то што је овде избегнута „једнодимензионалност“ музејске/изложбене поруке, нису престале да важе „дисциплинарни фетиши“. Неборојано пута се до сада показало да изучавање не подразумева баш то – ризницу као феномен – већ је ризница само супституција за предмет/е у њој. Анализирајући стилске особености предмета и историсјке прилике манастира (ризнице), појединци чак и поред солидних поставки и богатог материјала, упадају у замку трагања за (средњовековним) датовањима, или подацима, пропустивши било какву прилику да кажу нешто више о самој „изложби“. Тиме се на изванредан начин вртимо у круг, знајући врло често да понављамо описе, контексте и све оно што је већ речено (сада наравно у светлу нових сазнања и проширеног интердисциплинарног метода истраживања), нарушавајући одавно искривљен „баланс“ између „реалности“ у теорији и стања на терену.

Да је свако владалац свог „царства“, показаће и поделе државе и цркве на примерима сакралног наслеђа. Након Другог светског рата и оснивања служби завода, односно проглашењем бројних цркава и манастира у споменике културе, све чешће наилазимо на прећутне формалне и структурално-дисциплинарне поделе на: 1) зграду/споменик која припада држави/науци/истраживачима и 2) духовној култури и свакодневници манастира, која је „остављена“ цркви, односно појединачном манастиру.¹⁸⁹ То ће уједно временом довести до готово неприметне не-равнотеже између вековног начина живота у манастиру, па и разумевања уметности и културе, и световне, стручне перцепције наслеђа унутар самих манастира. Нормативи који ће бити стварани у цркви од стране службеника Завода и других установа, а који су били непознати историји и пракси цркве, осветлиће, тек повремено, и потребе манастира, али и нове обрасце који ће се усвајати несистематски, сходно потребама савременог света, сензибилитетом игумана, или других истакнутих свештенослужитеља у

¹⁸⁸ С. Мартиновић, *Изложба „Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака“*, у: Гласник друштва конзерватора Србије, 38/2014, 274.

¹⁸⁹ Када је музеализација хришћанског (црквеног) наслеђа у питању, црква је знала да се користи истим поделлама/мимикријама: 1) изложбени наратив припада цркви и 2) конзервација и рестаурација експоната, као и архитектонско уређење простора, „остављене су“ надлежним, државним службама.

манстирима. Резултат ће бити све чешће замене контекста – кустоси ће радити у манастирима, а светитељи и светиње ће „почивати“ у музејима.

„Музеј у цркви“ и „црква у музеју“

Док дисциплинарни погледи на сакрално наслеђе порађају увек „другачије“ предмете, институционална флуидност музеја и цркве позиционира контексте унутар једне или друге традиције. Иако ћемо показати да заиста постоје примери физичког, или готово недвосмисленог заједничког егзистирања ове две установе, у нашем разматрању ова преплитања разумећемо на симболичкој равни: као хипотетичке претпоставке заједничког постојања и рада. Иза својеврсног хибрида – „музеја у цркви“ – налази се неколико појмова: кустос (у цркви), поставка (у цркви), уметност (у цркви), и о некима ћемо току рада подробније говорити. С друге стране – „црква у музеју“ – иза себе такође крије следеће појмове: свештеник (у музеју), светитељ (у музеју) и „свето“ (у музеју).

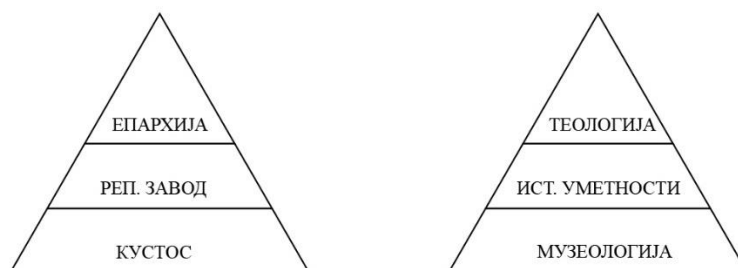
На овом месту ћемо се осврнути на „парадоксе“ и несвакидашње примере музејске и црквене стварности – могућношћу да у цркви „раде“ „кустоси“, те да светитељи и даље „почивају“ у музејима.¹⁹⁰ Они ће се анализирати као важан чинилац у некада „искривљеној“ перспективи дисциплинарних потреба које не морају нужно бити примењене свуда – било у цркви, или музеју. То значи да, како то мишљење дели један део црквеног мњења, цркви можда и нису потребни кустоси (што значи да им нису потребни ни музеји), само зато јер се то очекује од такве установе, као и да музеји заиста не морају, баш као што уосталом и Икомов етички кодекс прописује, да чувају људске остатке противно веровању и осећањима верских, или локалних заједница.¹⁹¹ Међутим, ако савремени уплив туризма у цркве и манастире изискује ангажовање професионалаца, онда и секуларно трагање за мистиком и религиозношћу као чудним обликом индивидуалног чина побожности позива на онострано у музејима. Ангажовање стручњака, или укључивање „бизарнијих“ предмета у поставке несумњиво је и начин анимирања ширег дела „публике“, како оне у црквама заинтересованих за средњовековну културу и уметност, односно сакрално ствацралаштво и историју, тако и за оне музеје који на исти начин трагају за публиком разноликих интересовања, старосних група, образовног профила, или професионалног статуса.

Кустос у цркви је постао нужност свакодневног живота манастира Студеница. Он је задужен да групе заинтересованих (углавном страних) посетилаца спроводи по манастиру и објашњава им историсјке, духовне и уметничке садржаје: сликарство Краљеве цркве, Богорогичине цркве, или сталну поставку ризнице. Његов ангажман у манастиру се, уз извесна одступања, своди на посао (туристичког) водича. Рад на сталној поставци, бригу о

¹⁹⁰ Види поглавље 5: „Ризница манастира Студеница / манастирски типик као музејски кодекс“;

¹⁹¹ Кустос у музеју не подразумева само (студента) историчара уметности, или историчара, који познаје период настанка манастира – он значи и много више (на крају). Да ли би поред сваке светиње у манастиру требало да стоји легенда са текстом, за случај када кустос не ради, или није у прилици да поведе све присутне у обилазак? Да ли би поред кивота св. Анастасије, или св. Симеона у Студеници, требало да постоји „музејска“ легенда, како би верницима објаснила оно што они свакако већ знају, или ће сазнати (тако што ће или „знати“, или ће видети од других да су то светиње којима се исказује посебно поштовање)? Да ли је потребно да се, задовољавајући наше дисциплинарне таштине, на свим местима објашњава оно што већина људи као искуство носи у себи, ризикујући да на тај начин не изгубимо само предмет, већ и човека као антрополошко и искуствено биће? Потребне савременог друштва да све садржаје има на једном месту и у исто време, на овом примеру показује колкико је „традиционална“ подела на свето и профано некада потребна и важна.

предметима, фреско-сликарству, или другим „стручним“ пословима, међутим, преузеће служба завода, у овом случају Републички завод за заштиту споменика културе, док ће „стварање наслеђа“ бити у рукама монаштва и свештенства у манастиру и надлежној епархији. У овако пирамидалној подели послова и одговорности, „кустос“, као и научна дисциплина којој подлеже су на најнижој лествици у манастиру (сл. 5).¹⁹²



Сл. 5 Пирамидална подела послова, одговорности и „утицаја“ у манастиру

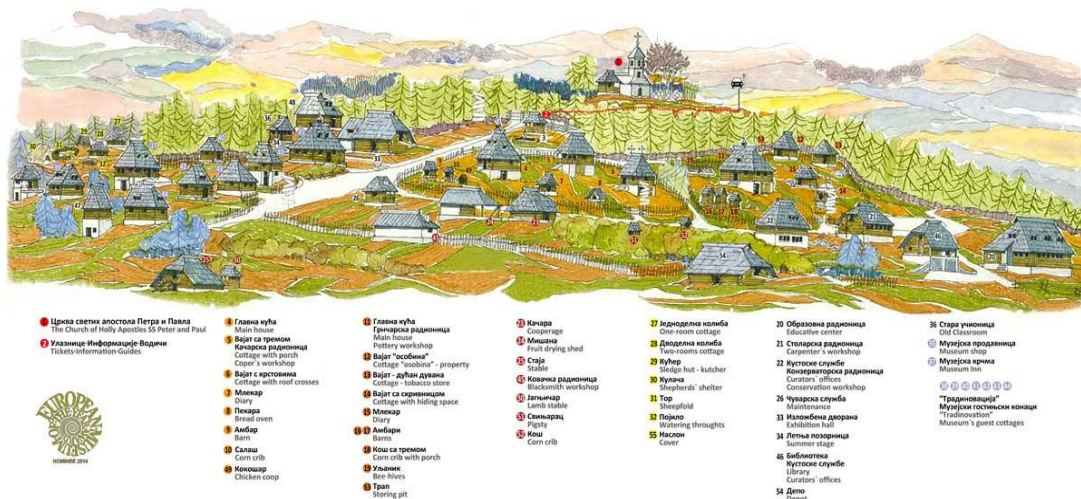
„Светитељ“ (у музеју) потпуна је непознаница за студије музеологије. Јер, како другачије посматрати део ризничког ансамбла, међу којим су и антиминоси с прошивеним честицама светитеља, или престони крстови у којима се чувају делићи Часног крста, а што се данас налазе као изложбени експонати у уметничким, или специјализованим музејима? Премда је чин везења, или „убацивања“ светих честица у богослужбене предмете био тек симболичке природе, данас ова тема остаје готово занемарена у музејским студијама. Поставља се питање, колико је заиста, у збиркама широм Србије (заборављених) моштију светаца у кивотима и реликвијарима, што, заједно са својим „кутијама“, ретко излазе из витрина у депоима?¹⁹³

О случајевима цркве „унутар“ музеја, иако је пример који пре може да подсећа на западноевропске, светске куриозитете, у српској историографији такође није било речи. Када говоримо о музејима у Србији, тешко је замислити да просторно невелике зграде унутар свог здања „крију“ и цркву. Музеј на отвореном „Старо село - Сирогојно“ институција је јединствена у Србији по свом концепту. За нашу тему интересантна је као могућност да се у истом комплексу налазе и музеј (на отвореном) и црква (св. Петра и Павла), који су 1983. године истим указом проглашени за културно добро – споменик културе од изузетног значаја

¹⁹² У поглављу број седам: Музеј Српске православне цркве у Београду/ Да ли је музеј Српске православне цркве музеј? биће више речи о правном положају кустоса унутар цркве/црквеног музеја.

¹⁹³ Један од примера који се издваја јесте случај Богородице Филеримске из Народног музеја у Цетињу. Почетком Другог светског рата Петар II Карађорђевић, бежећи од Немаца, Срској православној цркви је поклатио и у Острогу сакрио три светиње: десницу св. Јована Крститеља, честицу Часног крста и икону Богородице Филеримске, за коју се верује да је, баш као и остале две реликвије, стара колико и само хришћанство. Након рата комунисти су рацијом из 1952. године пронашли светиње и крили их наредних 25 година, када су рука и честица на дан 20. јануар 1978. године донешени у цетињски манастир. Једна светиња, уместо у манастир, однешена је у Народни музеј, за њу је направљена посебна соба – „Плава капела“ – па је и данас предмет многих несугласица државе и цркве. Након неколико деценија и векова, она више није у храму, него „и даље утамничена у световној згради, на велику жалост вјерника и свих разумних људи“, уп. Ј. Маркуш, *нав. дело*, 43 – 44.

(сл. 6).¹⁹⁴ Данас ове две институције функционишу засебно и тек повремено, сходно својим потребама, исказују интересовање за „комшије“; тако је 2004. године Музеј издао монографију о цркви. Према неписаном правилу, музеј повремено организује кустоска вођења у цркви, која су требала да изроде и непосреднију садарњу – кустоса у цркви.¹⁹⁵ Обрнути смер сарадње ишао је у правцу конзервирања сакралних предмета од стране надлежних служби музеја. Заједнички програми музеја и цркве су ретки, па се осим свечарских тренутака присуства свештеника на појединим музејским програмима религијског, или народног карактера, дешавају искључиво на нивоу прославе сеоске славе Петровдана, када су сви укључени у обележавање важног датума за читаву заједницу.



Сл. 6. Мапа музеја „Старо село - Сирогојно“ са црквом на врху комплекса, преузето са сајта Музеја, 2022.године

За разлику од примера у Сирогојну, манастир Студеница је, у периоду од неколико деценија након Другог светског рата, у Радослављевој припрати имао организован „музеј“, односно сталну поставку дела манастирске ризнице. Овде су се, на веома несвакидашњи начин, преплитале и традиције музеја и цркве, али и институционална оптика дисциплина – теологије и музеологије – као и процес музеализације који се одигравао у „музеју“ у цркви у којој се служи. На том месту, десило се несистематско прожимање нематеријалног и материјалног наслеђа, што ће у времену иза себе показати своје мањкавости и ризницу коначно сместити у коначан изван манастирског католикона.

Осим прожимања на институционалном новоу, за наше истраживање сматрамо особито важним и концепт музеја унутар хришћанске (православне) културе. Док је за општи наратив историје музеја владао контекст демократизације и еманципације друштва као предуслова постојања јавних музеја, треба споменути и онај који је сасвим принципијелно видео развој музеја као историјски прекид са (институционалном: племићком, или црквеном) ауторитарношћу у облику контролисања јавног укуса и мишљења.¹⁹⁶ Иза оваквог облика контроле, стајао је човек/посматрач чији су системи опажања били дубоко помешани са божанским осећањем природе и уметности. Тек напуштањем овог модела, и прављењем

¹⁹⁴ <https://www.sirogojno.rs/o-muzeju>, посећено 07.02.2022. године.

¹⁹⁵ За ове податке захваљујем Драгану Цицварићу, етнологу и антропологу, вишем кустосу Музеја на отвореном „Старо село - Сирогојно“.

¹⁹⁶ D. Carrier, *Why Were There no Public Museum in Renaissance Italy?*, Notes in the History of Art, Vol 22, No. 1/2002, 44 – 50.

јасне разлике између уметности и природе, могао је да настане јавни музеј.¹⁹⁷ Можда се временом кидање јединства између човековог имагинарног и тварног и оваплотило у музеју, али је данашња перспектива много сличнија оној од које се бежало. У савременој (западној) литератури, сматра се да су превише образован појединац/монах, или читава хијерархија, постали до те мере „интелектуализовани“ да њихова „осиромашена симболичка перцепција“ више није у стању да препозна „заслепљујућу магију“ појединих, или скупине предмета.¹⁹⁸ Дуалитет идентитета изражен у савременим музејима усуд је сопствене цивилизације која је некако неприметно сама себе довела у чудну позицију; *желећи да разуме секуларизовани предмет, он губи своју „тајну“, и обрнуто, тражећи сад поново, из очајања, његову тајну, ризикује да изгуби предмет, што ће га коначно довести у апстракцију и нихилизам.*¹⁹⁹ Сасвим интуитивно, унутар јавног мњења цркве постоји унутрашња дебата о постојању музеја у цркви. Институционалне потребе и савремени корак неумитно су на страни афирмације музеализације као (економске и идентитетске) потребе да се наслеђе употреби и саобрази новим вредностима, док радикалнија струја сматра да такве активности нарушавају основни поредак у начину живота (поготово у монашким заједницама). Практично посматрано, ово значи да је музеју „омогућено“, као и процесу музеализације, да своје потенцијале изрази тек половично, остављајући га на пола пута између савременог, модерног музеја и традиционалног музеја као сада већ превазиђене и застареле установе. Овај процес узајамности и преображаја, собом је носио терет институционалне ригидности и подозривих погледа јавности неспремних да се суоче са (својом) прошлошћу. Јер, музеј јесте наставио тамо где је црква стала, као што је и црква одувек у себи носила музеј као идеју, па отуда њихов историјски континуум није нимало изненађујући.²⁰⁰

Свештеник у цркви и кустос у музеју

Све чешће се, у студијама музеологије, а пре свега у историјама музеализације и тезаурације, може чути како су први кустоси били свештеници.²⁰¹ Античке ризнице, богате сакралним предметима огромне вредности, чуване су и уређиване по прото-моделима данашњих збирки.²⁰² Ни средњовековна пракса није познавала другачије облике руковања, па чак и организовања „изложбених простора“ у цркви. Још је опат Сиже из Сент Денија у 12. веку тврдио како форма и стил излагања предмета утиче на повећану посећеност поклоника ходочасника.²⁰³ Посао „кустоса“ у цркви, у прошлости би, дакле, обављао свештеник, јеромонах, игуман, или епископ. Одабир предмета за изношење, излагање, куповину, отпис, или позајмицу, све би то некада, па вероватно и данас, била одлука свештеног лица. Док једни брину, или чувају душе своје пастве, други представљају чуваре колекција. Привилегија одлуке, одабира, власти над (светим) предметима у музеју или цркви,

¹⁹⁷ Исто, 47.

¹⁹⁸ M. Douglas, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, London, 2003 (1970), 52.

¹⁹⁹ П. Евдокимов, *нав. дело*, 56.

²⁰⁰ K. Pomian, *Collectors and Curiosities*, 43. О томе да ли су музеји могли да настану, а да већ нису постојали, в. С. Hunt, *The Museum: a Sacred Arena*, *Zeitschrift für Ethnologie*, bd 118/1993, 115 – 123. J. Abt, *The origins of the Public Museum*, in: *A Companion to Museum Studies*, (ed. Sh. McDonald), Blackwell Publishing 2006, 115 – 135. Овде додајемо и Слотердикову мисао: „Пре него што је саграђен први музеј, већ је постојао као мислени облик еволуционизма и историзма“, П. В. Менш, *Ка методологији музеологије*, 191 (са старијом литературом).

²⁰¹ M. Wellington Gahtan, *Forum on Museum and Religion*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 74.

²⁰² M. Popadić, *Diskretni šum peščanika*, 43.

²⁰³ M. Wellington Gahtan, *нав. дело*, 74.

сврставају кустоса и свештеника у исту социолошку раван одабране особе.²⁰⁴ Будући да ћемо у поглављу о студеничкој ризници говорити о обавезама монаха/свештеника и кустоса у ризници/депоу, на овом месту ћемо се дотаћи савремених околности и институционалних оквира које и данас ова два „позива“ виде веома сличним (табела 1).

Међу првим особеностима институционалног нивоа које издвајају свештеника у цркви и кустоса у музеју је већ помињана подела одговорности: свештеном лицу припада брига о духовном животу цркве, док ће установама заштите и кустосима припасти брига о споменицима културе. Иако трендови у новој музеологији показују промену дискурса на пољу бриге о предметима која је замењена пажњом што се посвећује посетиоцу, и даље можемо говорити о паритету традиционалне врсте: свештеник брине о духовном животу заједнице, док кустос брине о колекцији (као (најрепрезентативнијем) остатку те, некадашње заједнице).²⁰⁵ Још смо и рекли да свештеници и високи достојанственици утичу на стварање наслеђа унутар цркве, с тим да и у музеју кустоси имају „власт“ над креирањем збирки и наслеђа различитих области и дисциплина. Потребама институције и неумитношћу свакодневних ритуала и обичаја, свештеник у цркви експлоатише предмете, учествујући чак и у њиховом ритуалном уништавању (о чему ће више речи бити у наредном поглављу), док кустос у музеју учествује у систематској заштити у виду музејске документације. Док некада свештеник слику, или објекат „оживљава“ својим ритуалом, имплицирајући живот као онтолошку категорију, тако је кустосу данас дато да управља сликом симулирајући живот преко „живих“ слика/медија. Многе разлике између свештеника у цркви и кустоса у музеју, читавају се понајвише у свакодневници и њиховим савременим контекстима, али ће један усуд заједнички делити – бригу и „борбу“ за верницима, односно публиком.

Табела 1 Однос свештеник (у цркви) – кустос (у музеју)

Свештеник у цркви	Кустос у музеју
Брине о духовном животу	Брине о споменику културе
Брине о заједници	Брине о колекцијама
Утиче на стварање наслеђа	Утиче на стварање збирки/наслеђа
Експлоатише предмете употребом	Учествује у систематској заштити
Посредством ритуала оживљава „слику“	Оживљава слику преко „живих“ слика

²⁰⁴ С. Paine, *нав. дело*, 13 – 14.

²⁰⁵ В. Brulon Soares, *The Myths of Museology: on Deconstructing, Reconstructing, and Redistributing*, in: ICOFOM Study Series 49-2, 2021, 252 – 254.

Ризница ризнице манастирске ризнице или постоји ли „употребна“ ризница и „уметничка“ ризница?²⁰⁶

Крећући се ка делу дисертације које ће бити посвећен студијама случаја, у којима ће важно место заузимати сарадња државних и црквених институција, посебна оптика институционалног разумевања сакралног наслеђа, симболичко преплитање „музеја у цркви“ и „цркве у музеју“, дакле многе особености овог дела дисертације, овде још желимо да укажемо и на примере дихотомије сабирања, те теренског и практичног утицаја који се вековима изображавао на примерима „стварања“ неколико врсти „ризница“. Флуидност с једне и дисциплинарна подела присутна у збиркама и у манастирима с друге стране, показале се као потврда немогућности тоталне музеализације унутар сакралних простора, али ће нам послужити и као добар увод у оно што ћемо касније анализирати на примерима студеничке ризнице, Галерије фресака и Музеја српске православне цркве.

Да манастири нису имали само једну ризницу, тачније да су се ризнице широког спектра временом „сужавале“ и постајале ризнице најсветијих и најраскошнијих предмета, у науци је одавно познато.²⁰⁷ Оно на шта желимо посебно да укажемо су различите варијације ризнице/а, као и многа места унутар једног манастира, где су се, протоком времена, сабирали најразличитији предмети. Иако су „паралелне ризнице“ термин присутан и у другим манастирима и њиховим историјама (монографијама), за нас ће овде бити занимљива ризница (ризнице) манастира Хиландара.²⁰⁸

Векови различитих облика живота у манастиру на Светој гори оставили су трага и на начине сабирања предмета. Некада су они били сакупљани и чувани у сандуцима и шкрињама, некада по разним ходницима и келијама. Када је 1991. године Јанко Радовановић писао о евхаристијским сасудима из ризнице манастира Хиландар, он је напоменуо како се они налазе „у соби ризничара“.²⁰⁹ Исте године, Ранко Баришић публиковао је свој рад у коме је истражујући предмете етнолошког карактера, запазио како се једна кадионица „чувала“ у „нерашчишћеном делу келије бр. 13.“²¹⁰ Њихово „топографисање“ (лутање) сакралних и других (уметничких, етнографских) предмета унутар зидина манастира стручно ће обрадити Душан Миловановић у својој двотомној студији са изложбе „Ризнице манастира Хиландара“. Осим што ће и сам у неколико наврата у расправном тексту спомињати *ризнице* манастира Хиландара у множини, како уосталом и гласи назив изложбе и студије, он ће у каталошкој обради предмета за њега сасвим маргинално и подразумевајуће питање места чувања сакралија, донети за нашу расправу у надамце занимљивом светлу.²¹¹ Разврставајући предмете према материјалима и намени, Миловановић ће установити чак осам „ризница“, од којих су неке посебно интересантне. Ради бољег сналажења и у терминологији, али и топографији самог манастира, овде их таксативно наводимо: депо етноматеријала, депо ризнице, ризница Нове библиотеке, депо Нове болнице, Саборни храм: ђаконикон, депо текстила, саборни храм: наос и ризница олтара Саборног храма.

²⁰⁶ Ово поглавље настало је као истраживачки рад у манастиру Хиландар током 2021. и 2022. године с циљем да се опште коришћење појма „ризница“, или „ризнице“, додатно испита у светлу формирања музејских депоа у самом манастиру. Током рада у манастиру, посебну захвалност дугујем игуману манастира, архимандриту Методију, монаху Теодосију, првом епитропу и монаху Симеону, другом ризничару.

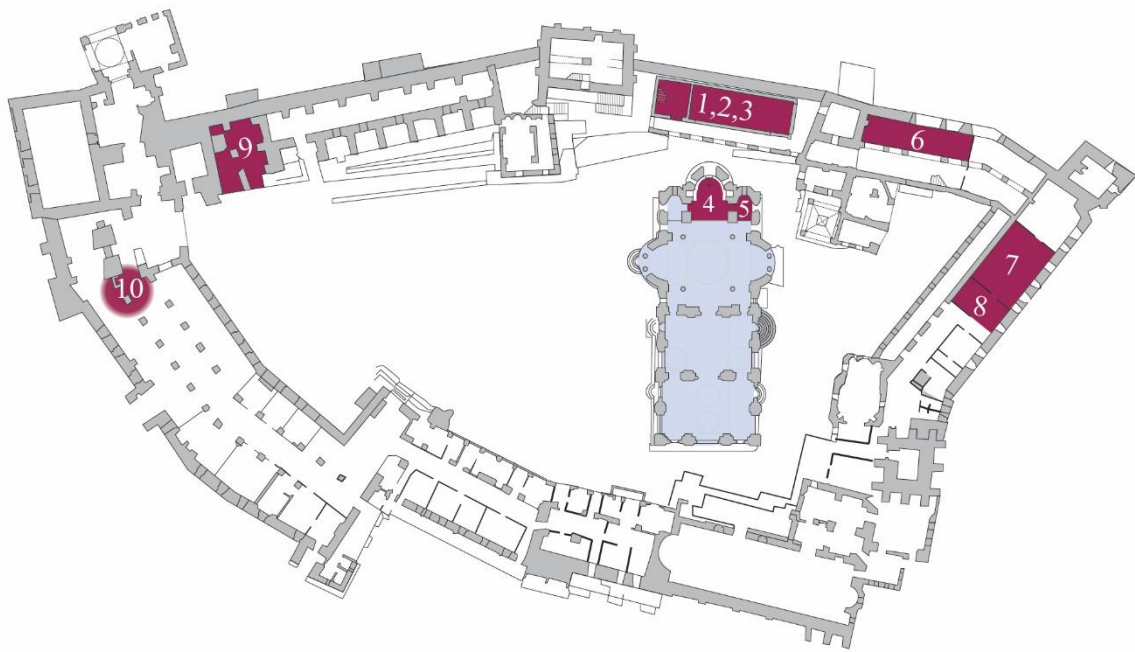
²⁰⁷ М. Шаkota, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, 30, нап. 225.

²⁰⁸ О примеру две или више ризнице на истим, или различитим местима в. Ј. Б. Маркуш, *нав. дело*, 23.

²⁰⁹ Ј. Радовановић, *Евхаристијски сасуди у ризници манастира Хиландара – рад московских златара из 1970. и 1972. године*, Хиландарски зборник 8/1991, 191.

²¹⁰ Р. Баришић, *Прилог познавању производа уметничког занатства у манастиру Хиландару*, Хиландарски зборник 8/1991, 215.

²¹¹ Д. Миловановић, *Ризнице Манастира Хиландара I*, Београд, Музеј примењене уметности 2008, 46 – 47.



Распоред ризница у Хиландару

1. Ризница (стална поставка); 2. Депо ризница; 3. Депо старе и ретке књиге; 4. Ризница олтара;
5. Ризница ђаконикона; 6. Депо текстила; 7. Депо етноматеријала;
8. Стара штампана књига и текстил; 9. Етнологија; 10. Етнологија.

Сл. 7 План манастира Хиландара и распоред „ризница“

Пре било какве даље анализе овог занимљивог феномена указујемо на неколико напомена; од дана писања каталога изложбе (2008) па до данас, у манастиру се много тога променило, а свакако и место чувања ових целина, или појединих предмета.²¹² Непрестани рад на обнови манастира и унутрашња организација општежића су нехотице селили ове „депо“ или „ризнице“ са места на место. Па и поред свега тога, анализом топографије ризница из оног времена и данас можемо закључити следеће: 1) померање није битно утицало на концепт више ризница, 2) у Миловановићевој подели препознају се две категорије места чувања предмета – ризнице, у којима се чувају употребни предмети и – депои, у којима се чувају уметнички (примењени) и етнографски предмети.

Оно што буди посебну пажњу јесте да се у овом набрајању многих „ризница“ готово нигде не спомиње (централна) „ризница“, као и да у својој обради аутор није посветио пажњу сакралним предметима што су смештени на „сталној поставци“ у Хиландару. Истина, он спомиње „депо ризнице“, просторију испод саме „сталне поставке“, што би, укупно узев, могло да сигнализира у правцу сталне поставке као централне ризнице. Но, ако знамо да се поједине реликвије најпоштованијих светитеља хришћанства налазе у „ризници олтара Саборног храма“, и да се неке налазе у „ђаконикону“, месту некадашњих манастирских ризница, може се рећи да је католикон манастира и даље остао централно место предмета у

²¹² Извесне корекције Миловановићевих „ризница“ дате су у оквиру плана манастира Хиландара (сл. 7); њиме је показано на којим се све местима налазе сакрале унутар манастира с условном претпоставком да се могу називати „ризницама“.

употреби.²¹³ И поред свега, међутим, тешко је унутар манастира одредити која је „ризница“ – ризница и да ли она као таква више и постоји?

Као прилог *музејским животима*, о чему ће више речи бити у поглављу девет/баштина између музеја и цркве, овде указујемо на студију случаја што промену контекста предмета дугује, између осталог, и постојању више ризница. Њихово (повремено) коришћење додатно је усложнило ионако компликоване просторно-концептуалне односе. Ако смо сагласни да се у Хиландару налази неколико ризница, од којих је више њих у самој цркви („ризница олтара“, „ђаконикон“ и „саборни храм“), као и да се једна налази на „сталној поставци“, те да и сама поставка има своју ризницу („депо ризнице“), онда је јасно да она представља, сходно овом поднаслову – ризницу ризнице (произашле из простора) манастирске ризнице. Уосталом, можемо закључити како се, супротно конвенционалној подели на ризницу и богослужбене предмете у свакодневној употреби, поједине ризнице у манастиру могу поделити на оне ризнице „у употреби“ (свакодневне – ризница олтара, ђаконикон...), и на оне „уметничке“ (депо етноматеријала, ризница Нове библиотеке, депо текстила...) „ризнице“ ван сваке употребе.

Већ ова компликована топографија музејско-ризничког фонда манастира имплицира различите животе предмета, али и његове „квалитете“. Када се, на дан одабира игумана од стране братства, из депоа ризнице (ризнице ризнице манастирске ризнице) износи Типик над којим новоизабрани игуман „полаже завет“, он се истог дана и враћа у мрачну просторију у којој ће и по неколико десетина година престати да има било какву употребну вредност, па макар на један дан, у оквиру једног богослужбеног чина. Важна промена на овом примеру остаје слабо запажена. „Свети“ предмет, који унутар манастирске колекције има улогу „музејског“ предмета, или дела музејског тезауруса, подлежући свим потенцијалним контекстима једне збирке (описи предмета, тржишна вредност, могућа размена, позајмица...) постаје „свет“ издвајањем из овакве врсте могућих својстава и комодитизације.²¹⁴ Међутим, тај процес може трајати тек неколико минута, или сати, да би опет постао оно што је био („до малопр“), наизглед умањујући „квалитет“ свог живота. Другим речима, издвајање предмета из збирке, чиме извесно постаје вредан, тј. особен, не осигурава му и коначну сакрализацију, будући да је она на овом примеру тек привременог карактера.²¹⁵

У жељи читавог савременог друштва, па тако и манастирског братства, да свети предмети остану то што јесу, па макар и ван употребе, организују се мање, или веће „сталне поставке“ унутар манастира (сл. 8). Тим се чином покушава да заустави сакрална ерозија предмета, и да се њиховим (поновним) издвајањем избегне десакрализација/комодитизација, односно да се задржи јединственост предмета.²¹⁶ Планови манастирског братства о стварању нове (централне) „ризнице“ (новог простора у виду сталне поставке) у простору игуменарије што се обнавља, не искључују могућност да овај предмет свој за сада једносмерни итинерар: ризница-депо – манастирски католикон, прошири и на нову сталну поставку. Процес тезаурације је, на примеру хиландарске ризнице, изнедрио неколико „ризница“, али је тиме створена могућност и за неколико идентитета: манастира – историјски, уметнички, и предмета/типика – документацијски и употребни.

Можда најзначајнији прилог познавању модерног тезауруса на примеру манастирске ризнице Хиландара јесте промена састава и значења самог појма ризнице. Неколико ризница које манастир данас класификује као своју баштину настале су онда када се, седамдесетих и

²¹³ За додатно разјешњење ове мноштвености места чувања велику захвалност дугујем Душану Миловановићу (1947 – 2022), бившем музејском саветнику и некадашњем вођи тима истраживача сакралне уметности у манастиру Хиландар испред Музеја примењене уметности.

²¹⁴ I. Корутоф, *нав. дело*, 73 – 74.

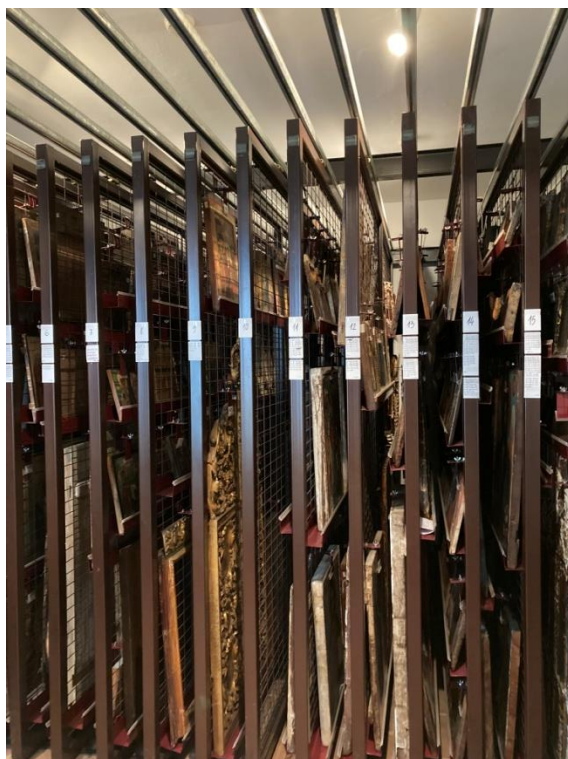
²¹⁵ I. Корутоф, *нав. дело*, 74.

²¹⁶ Некада, међутим, овакви аранжмани у виду „поставки“ предмете учине украсом, а не светињом.

осамдесетих година 20. века, кренуло у пројекат пописа инвентара – претпоставку савремене музеализације сакралног наслеђа на Светој Гори. Укључивањем већег броја различитих дисциплина и музејских радника, као и бележењем важних места чувања предмета, манастир је утврдио поделе на неколико трезора. Почев од оних опште познатих манастирских „ризница“, у Хиландару откривамо и „музејске“ ризнице, настале методологијом музејских подела и радом кустоса на терену. Не би погрешили, уколико би чак рекли да данас постоји етнолошка, једанко као и „историјско-уметничка“ ризница/збирка (сл. 9). Али, оно што буди посебну пажњу јесте промена конвенционалних подела; некада направљена разлика између ризнице, у којој су чувани најзначајнији и најсветији предмети, и предмета за сакодневну употребу, који су се чували у цркви на различитим местима, данас је другачија, па се најзначајнији и најсветији предмети чувају у олтару (ризница олтара) и католикону манастира (унутар витрине са иконом Богородице Тројеручице), као „употребни“ (реликвије, мошти, реликвијари и инсигније власти који се износе, целивају, или се врши инветитура власти) док се они остали (за свакодневну употребу – етноматеријали, керамика, метал...) данас чувају као ризнице (депои). Овим се потврдјује да је комбинацијом спроведене тезаурације манастирског наслеђа и потребама општежића у манастиру промењена и структура и „хијерархија“ предмета у свом употребном смислу. Новом поделом доводи се у питање и хипотеза о музеализацији као процесу деконтекстуализације предмета и његове „смрти“, постављајући га високо на лествици процеса у цркви који омогућава „природни“ ток живота (предмета) у манастиру (несметано богослужење и употребу сакралија), али и препознавање и заштиту осталог дела наслеђа као историјског, етнолошког, уметничког, или црквеног.



Сл. 8 Ризница/стална поставка у манастиру Хиландару, фото: С. Мартиновић (2021)



Сл. 9 Депо ризнице аманстира Хиландара, иконе, фото: С. Мартиновић (2022)

РИЗНИЦА МАНАСТИРА СТУДЕНИЦА

Студеничка ризница је у српској науци заузела значајно место обимном монографијом која је од дана писања па до данас имала неколико издања, а широј јавности постала доступна кроз сталну поставку у конаку самог манастира. Као ванредна збирка, она је, студијом истраживача у прошлости, подељена на неколико сегмената: предмете од метала, тканине и везове, ликовна дела и писани и штампани материјал. На изложбеној поставци ове поделе задржале су свој карактер, иако се може рећи да је избор предмета и материјала био условљен излагачким простором, па и репрезентативношћу појединих целина/предмета. Бројећи преко стотине предмета она представља, уз дечанску, хиландарску, бањску, милешевску и пећку ризницу, најзначајнију скупину богослужбених, сакралних и других предмета овакве врсте код нас.

У српској историографији, такође, заузима важно место. Као „извор“ за изучавање историје манастира одавно је постала и предмет интересовања многих дисциплина и терен на коме су се разоткривали различити контексти историје Студенице.²¹⁷ У последњих неколико година приметна је научна активност на успостављању нових критеријума за њено поновно разумевање и рада на „ревизији“ онога што, након педесет година колико је прошло од писања последње велике студије, представља логичан исход.²¹⁸ Пратећи савремене токове употребе наслеђа, манастир се трудио да различитим програмима и активностима ризници додели „нови значај“. То би у извесном смислу могло да послужи и као полазиште за размишљања о другим вредностима богослужбених предмета, пре свега у контексту студија музеологије.²¹⁹ И заиста, након неколико деценија, па и векова обимне библиографије о студеничкој ризници, у којој је, чини се, све речено, „нове форме“ постају све очигледније, како због проширења научних сазнања, тако и због промена у начину манастирског живота.

Предмет расправе ове студије случаја јесте феномен манастирске ризнице у светлу стварања нове сталне поставке (сл. 10, 11). Тај пројекат, започет још 2012. године у сарадњи манастира Студеница, Музеја у Краљеву, Републичког завода за заштиту споменика културе, Народног музеја Србије и Министарства културе и информисања, није до данас у целости завршен, али је отворио читав низ питања и музеолошке природе што ће овде бити анализирани. Како ризница до краја писања дисертације није (у потпуности) постављена (сл. 12, 13), овај део биће посвећен анализирању досадашњих могућности „старе“ и потенцијалних домета „нове“, односно промишљању музеализоване скупине богослужбених предмета унутар манастирског комплекса. Осим строго ризничких тема, у овом делу рада анализираће се и то на који начин је она утицала на остале сегменте манастирског живота, има ли додирних тачака између модела чувања драгоцених предмета у средњем веку и данас,

²¹⁷ Осим класичних, историјско-уметничких анализа предмета, интересовања за примењену уметност и њене гране, у двовековном писању о ризници само је понеки рад из области „политике“, или „историје политике“ као „егзотични“ приступ мењао магистални ток истраживања. О овоме в. С. Петковић, *Манастир Студеница и Русија у XVII и XVIII веку*, у: *Осам векова Студенице*, Београ, 1986, 231 – 240.

²¹⁸ М. Матић, *О наслеђу светог манастира овог: ризница манастира Студенице*, у: *Културно наслеђе манастира Студенице* 2019, 131 – 147.

²¹⁹ Свесна свих потенцијала које ти „мали музеји“, како је ризнице често описивала, собом носе, Мирјана Шакота је остављала „нове форме“ писања „млађим истраживачима српских ризница“, уп. М. Шакота, *Студеничка ризница*, Предговор.

као и је ли могуће говорити о савременом музеолошком контексту на примеру манастирске ризнице.

Историја студеничке скупине предмета сеже у време самог оснивања манастира, али се њен „савремени“ музеолошки развој може пратити с организовањем прве „сталне поставке“. Након оснивања службе завода после Другог светског рата и опсежних конзерваторско-рестаураторских радова на самом манастиру, пописана је, обрађена и научно публикована ризница коју је урадила Ангелина Василић.²²⁰ Њен рад, остављен у сенци каснијих студија, осим што је управо пут и методологију истраживања оваквих скупина, је дао и скроман допринос сагледавању развоја ризнице у њеном музеолошком контексту. Тек неколико фотографија ризничких предмета из саме цркве, тачније Радослављеве припрате, послужиће деценијама након да се акцентују и њени другачији нивои истраживања и тумачења. Били су то заправо снимци нове, тачније прве „сталне поставке“ у цркви, чији је аутор, осим поменуте Василићеве, био и Слободан Ненадовић, архитекта Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе Србије.²²¹

Мирјана Шакота, чији је рад на изучавању наших манастирских ризница одавно препознат и валоризован у науци, проширила је и методолошки у великој мери унапредила поменуту публикацију, а као резултат представила монографију *Студеничка ризница*.²²² До данас је, у контексту манастирских утвари, њен рад остао синоним за бављење оним што би се звало „уметничким занатима“, или „примењеном уметношћу код Срба“.²²³ Но, Шакота је као аутор нове сталне поставке манастирске ризнице учествовала и у њеном каснијем пресељењу, будући да је од 1986. године њено стално место манастирски конак југозападно од главне цркве.

У духу теме дисертације наша пажња биће усмерена на музеолошке контексте и произвођење различитих облика сведочанствености (баштине), пре него на саме предмете и њихове особености. Сматрамо да је управо то „мање важно“, понекад потпуно маргинализовано питање изгледа и функције *изложбе*, те феномена ризница као „*места памћења*“ од значаја за наше истраживање. Јер, тиме се по први пут покушава нешто више рећи о томе шта манастирске ризнице представљају у савременом контексту. Црпљењем ових становишта можда успемо да разумемо дихотомију феномена ризнице која је интригирала и најзначајнијег истраживача студеничке ризнице; како је више писано о њој, а време собом носило све изразитије музеолошке контексте и рад у музејској струци, логично је било манастирској ризници додати и „епитет“ музеја?²²⁴

²²⁰ А. Василић, *Ризница Манастира Студенице*, Саопштења II/1957, 5 – 69.

²²¹ Иако је посао постављања ризнице до данас заједнички рад архитеката и историчара уметности на првом месту, у време креирања сталне поставке манастира Студенице, а и у многим годинама након тога, архитектонско решење ентеријара нових простора сматрано је музеолошким задатком *par excellence*, уп. Д. Давидов, *Уметнички споменици Војводине: рестаурација и музеолошка намена: Крушедол, Хопов, Шишатовца, Бођани, Месић, Арача*, Нови Сад, 1970.

²²² М. Шакота, *Студеничка ризница*, Београд 1988.

²²³ Неретко су овакве студије, као последње у низу поглавља великих монографија, представљале једини писани извор првог реда за изучавање читавог споменика, уп. С. Пејић, *Манастир Свети Никола дабарски*, Београд, 2009, 6.

²²⁴ М. Шакота, *Манастирска ризница и музеј*, у: *Студеница* (ур. М. Малетић) Београд 1968, 135 – 153.



Сл. 10 Стална поставка студеничке ризнице пре „реконструкције“, фото: архив Народног музеја у Краљеву (2018)



Сл. 11 Стална поставка студеничке ризнице пре „реконструкције“, фото: архив Народног музеја у Краљеву (2018)



Сл. 12 Стална поставка студеничке ризнице након „реконструкције“, фото: архив Народног музеја у Краљеву (2021)



Сл. 13 Стална поставка студеничке ризнице пре „реконструкције“, фото: архив Народног музеја у Краљеву (2021)

Савремена култура сећања подозривим очима гледа на памћење и теологију као комплементарне, односно аналогне „процесе“. Штавише, сматра се да тек од средине 18. века, када се „историја ослобађа теологије“, започиње доба „историје“²²⁵. Инверзија појмова сећања, које је било карактеристично за примитивна друштва, и историје, што је уређивала друштвену прошлост, десиће се осамдесетих година 20. века. Све присутнији термин сећања је поново конструисан како би био противтежа оспореној историји, а све у циљу креирања јединственог друштвеног наратива.²²⁶ Стереотипи о сакралном сећању и његово свођење на искључиво „кружно литургијско сећање“, тек понекад оном делу „маште“/душе као морализаторском окидачу средњовековних представа раја, је савременом искуству саобразио два сећања: секуларно и сакрално. Могло би се рећи да су овакве „формалне“ поделе историчара на историју и „време пре историје“ допринеле анимозитетима двеју традиција, ризикујући да „слободна историја“ уистину на крају буде „лажна“²²⁷. Као да је и данас тешко разумети да мнемотехнике у свом оригиналном (модерном) смислу не могу бити примењене на средњовековно/црквено сећање, што, укупно узев, не значи да је оно било сакато за произвођење слика прошлости.²²⁸ Међутим, овакав дискурс хронолошког „израстања“ повести из наслага црквених правила и филозофије није до сада остао једина методолошка равна. Према данас не егзистира као искључиво теолошко, или сакрално сећање, експанзија страсти за сећањем друштва која заборављају, с једне, и процес појаве новог таласа духовности у секуларним друштвима, с друге стране, изнедриће нешто што има свој „трпни“ глагол – сакрализацију сећања.²²⁹ Савремена фрагментација сећања и слабљење националних памћења, као „сурогата религије“, временом је довела до распарчавања пажње, стварајући „парцијалне културе сећања“²³⁰. Оне се данас могу огледати на „другим местима“, перманентно учествујући у декомпозицији јединствене слике о „историји“. Тако се, осим националне, друштвене, религијске, или званичне историје/прошлости, појављује и музејско сећање, или црквено сећање, као топографисање мнемотехничких процеса унутар већих механизма/друштава/заједница.

С обзиром на то да се у манастиру Студеница налази и „музеј“, односно поставка ризничких, богослужбених предмета, наше истраживање ове студије случаја извире управо на том месту (сл. 14). Ако је до данас монографија ризнице представљала релевантни „документ“ за њено читање у једном светлу, сматрамо да би надаље сама поставка (као феномен), односно ризница као баштина (вредна памћења) морала да представља други, савремени поглед на богату и видећемо то нешто касније, веома „музејичну“ историју студеничких „утвари“. С тим у вези, скренућемо пажњу на неке од феномена што се могу приписати музеју као установи.

²²⁵ Т. Кулјић, *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Београд 2006, 23.

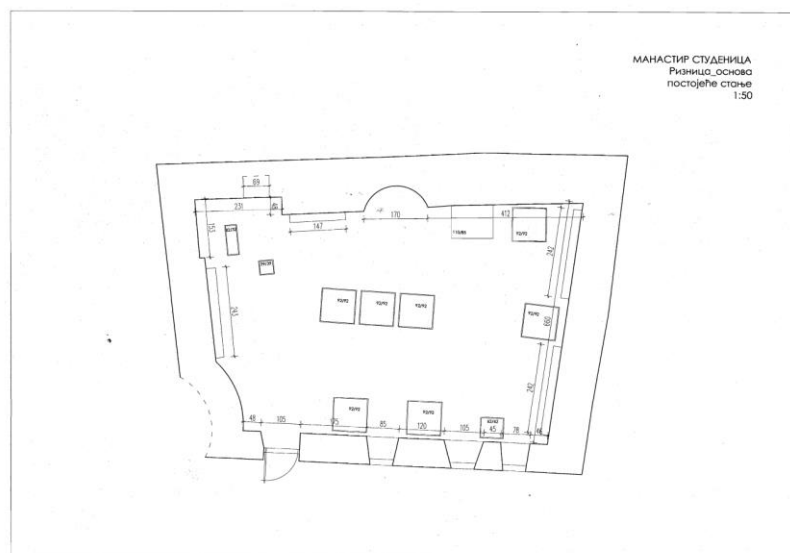
²²⁶ Р. Нора, *Between Memory and History*, in: *Representations*, 26/1989, 7.

²²⁷ I. Ševčenko, *Two Varieties of Historical Writing*, *History and Theory* 8 – 3 (1969), 333; према: И. Стевовић, *Историографија као простор памћења: тренутак и недокучива будућност*, у: *Простори Памћења* 1/2013, 42 – 52. 48.

²²⁸ F. Yates, *The Art of Memory*, 55. T.W. Adorno, *What Does Coming to Terms with the Past Mean?*, T. Bahti and G. Hartman (trans.), G. Hartman (ed.), *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Indiana University Press, Bloomington, 1986, 114 – 115.

²²⁹ В. А. Миштал, *Sakralizacija sećanja*, у: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja* (ur. M. Sladeček, J. Vasiljević, T. P. Trifunović), *Zavod za udžbenike*, Београд 2015, 297.

²³⁰ Исто



Сл. 14 Ризница манастира Студеница, основа

Стална поставка манастирске ризнице замишљена је као место *гледања* историје манастира. Ово никако не треба да чуди, будући да је њу у интегралној форми осмислила Мирјана Шакота, покушавајући да своју монографију прилагоди потребама музејске поставке. Тиме је она постала стандард излагачке праксе осамдесетих година: предмет, витрина, информативна, кратка, каталожка легенда. Диспропорција између књиге и изложбе огледа се најпре, у премабициозно замишљеном преношењу речи у слику. Јер, историју „највећег и првог“ српског манастира сместити у шездесет квадратних метара и бити „тачан“, то јест „играти на сигурно“, значи држати се задатих оквира који нису били реални ни онда, као ни данас. Па ипак, приоритету да се историја манастира гледа, претходило је изучавање појединачних предмета који су представљали карике у ланцу свеобухватне студеничке повести.²³¹ Историјскоуметничка монографија могла се пренети на изложбу једино исто тако, као настојање аутора да кроз уметност (уметничке предмете) представи историју (манастира). Међутим, историјски наратив на поставци изложбе према којем се поједини одељци одвијају искључиво у прошлости, лишени су савременог контекста и одговора на то како данас ти „заборављени“ ритуали, унутар којих су се ризнички предмети користили, изгледају.²³²

У много млађој студији о ризници манастира Жича, Даница Поповић појму ризнице приступа с нешто другачијег становишта. Да ли отуда што жичка ризница није очувана до данас, па су хипотезе много прихватљивије од пописивања манастирских „утвари“, остаје за нека друга тумачења. Али, осим што ауторка сматра да је прилагање предмета примарно организовано ради „помена у молитвама“, она такође скреће пажњу на важан контекст *ars sacra*, као „носиоца сложених порука и значења, мистично средство спознаје и усхођења ка божанском“.²³³ Средњовековна уметност је, у духу ондашњих естетичких категорија,

²³¹ У предговору М. Шакота, *Дечанска ризница*, 30., ауторка истиче да је сваки предмет „прича за себе, из којег се понекад може сазнати доста онога што нам је било непознато“ а низ ових прича се, према Шакоти, слива у једну „прошлост знаменитог споменика“.

²³² О томе како „целина“ може да „сакрије“ многе детаље „испод“ главног наратива: S. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham NC, 1993, 153.

²³³ Жича, 44 – 45. О симболици богослужбених предмета од исте ауторке в. Д. Поповић, *Ризница Спасења: култ реликвија и српских светих у средњовековној Србији*, Београд – Нови Сад 2018. Овакво виђење „примењене уметности“ доноси и Л. Мирковић за кога је таква врста уметностиосим ових разлога, ауторка истиче и важне историсјке преломне тренутке, као што је пад Цариграда 1204. године у крсташке руке, па је

сматрана средством за истицање и досезање виших циљева, као што су уосталом идеолошко-династичке функције, или евхаристијско-схатолошке евокације Небеског града – Новог Јерусалима.²³⁴ У том смислу, немало интересовање за средњовековну уметност ктитора и приложника првих храмова у Немањиној Србији, на првом месту св. Саве²³⁵ и других књижевника²³⁶, прилог је „иконофилском“ ставу који је био снажан у време активности првог српског архиепископа као део свеопште слике веровања да иконе и други предмети (уметности) представљају „стварност Христовог оваплоћења“.²³⁷

На овом месту препознајемо измештање фокуса са строгог историсјкоуметничког гледања, ка нечему што би представљало *синтезу* (синестезију) предмета и (Светог) духа, те антропологизацију концепта ризнице и третирању богослужбеног чина као неодвојивог сегмента манастирске скупине. Колико год ова промена наратива била у корист стварања шире, „црквеније“ слике ризнице, њено гледање би се морало прилагодити њеном „читању“, све у правцу јасне музејске поруке која не одузима предметима њихову изворну „ауру“, а посматрачу право на сопствену имагинацију. Без обзира на то што је музеј данас раздвојио некада интегралне делове богослужбеног предмета на предмет и легенду, па они данас делују засебно – једно се гледа, друго се чита²³⁸ - успостављање хармоније између „веровања“ науке и веровања публике и данас преставља изазове на многим пољима.²³⁹ Јер, уметност у служби историје, дубоко укореењена и у дисциплини (историја уметности) и у установи (музеј), у свом дугом трајању пронашла је сигурно место и у јавности (публика), па је и промена у начину гледања и данас она будућност, или изазов што нам стално измиче.

Пројекат адаптирања сталне поставке студеничке ризнице предао се омиљеном греху музеја – *фетишу*. Свеобухватни план уређења ризнице и нове поставке инициран је, пре свега, конзервацијом предмета, и то оних који су одређени као приоритет.²⁴⁰ Када је 2012. године у оквиру *Дана европске баштине* Народни музеј у Краљеву „покренуо и прихватио обавезу сређивања и заштите“ предмета у ризници, ангажован је тим стручњака који је, на челу са Францом Цурком, утврдио начин деловања „по принципу хитности обављања“ и за поједине предмете предложио адекватно третирање. Већ 2013. године, на основу

свака врста „транслације светости“ имало за циљ потврђивање легитимитета новим државама насталим на рушевинама Ромејског царства.

²³⁴ Када говори о највећем узору свих хришћанских ризница, Богородици Фарској, познати царски скевофилакис, Никола Месаритис, је види као „други Синај, нови Витлејем и Јерусалим“, уп. М. Чанак-Медић, Даница Поповић, Драган Војводић, Београд 2014, *Жича*, 47, (са старијом литературом).

²³⁵ М. Марковић, *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд, 2009. од старије литературе издвајамо: Р. Николоћ, *О уметничкој делатности светога Саве у књижевном делу Доментијана*, Саопштења XVII/1985, 21 – 30.

²³⁶ Када Доментијан описује кандило као Савин поклон цркви Св. Петра у Риму, он истиче много више његову уметничку, него религијску страну, уп. Доментијан, *Житије Светог Саве*, Београд, 2001.

²³⁷ М. Чанак-Медић, Даница Поповић, Драган Војводић, *нав. дело*, 45.

²³⁸ М. Waxandall, *ExhibitingIntention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, Washington 1990. 37.

²³⁹ Једна од важних тачака спорења католичке и православне цркве крије се и у брзини секуларизације и сајентификације католичког света, који је, сматра се, на тај начин изгубио везу с предањем и духом изворног католичанства, карактеристичног за обе конфесије. Ставови православне стране, ослањали су се на два Католичка концила, из 1545 – 1563 и други, из 1962 – 1965, на којима је установљен континуитет „религиозне модерности“, према којима су сви сумњиви текстови и уопште веровања, повезана с „магијом и сујеверјем“, проверавана и подржавана научним „исправкама“, одакле је и настала „популарна религија“. Тек у последњим деценијама, поготово у 21. веку, Католичка црква се труди да синхронизује „званичну“ и „популарну“ религију. О овоме опширније: J. Geisbusch, J. Geisbusch, *Awkward Objects: Collecting, Deploying and Debating Relics*, in: *Extreme Collecting: Challenging Practices for 21st Century Museums* (ed. G. Were and J.C.H. King), New York 2012, 121.

²⁴⁰ Ж. Темерински, *Извештај о конзервацији плаштанице Антонија Хераклејског из Ризнице манастира Студенице*, Народни музеј (67/1 од 08. 01. 2020. године), скенирани документ. Овај документ касније је послужио као основа за хабилитациони рад за стицање вишег стручног звања – музејског саветника под називом *Плаштаница Антонија Хераклејског из Ризнице манастира Студеница* одбрањен 2015. године.

предложених активности, Народни музеј у Краљеву је конкурисао код Министарства културе и информисања с пројектом *Конзервација експоната од текстила из Ризнице манастира Студеница*.²⁴¹ Као најзначајнији предмет означена је плаштаница Антонија Хераклејског. Овај експонат „нулте категорије“, представљао је прави изазов за читаву Комисију која је одређена да руководи пројектом.²⁴² Након само неколико састанака, промењен је, или макар коригован фокус; од примарног задатка „хитне конзервације због угрожености“, временом се расправљало и о другим „приоритетима“ – „потреба и могућност истраживања и побољшање услова чувања и излагања.“²⁴³

Вишегодишњи пројекат конзервације овог експоната (сл. 15, 16) изнедрио је читав низ чудних околности. Поред тога што је, чинило се то и појединим члановима Комисије, предуго трајао, и што је укључио велики број домаћих и страних истраживача, интересовање за овај предмет изразила је дневна штампа, и то она са предзнаком жутих страница. Драма око конзервације предмета, проистекла из немогућности Народног музеја Србије да обезбеди услове за рад конзерваторима, која је трајала пуних седам година²⁴⁴, доспела је и у насловне стране новина, а завршила се налогом игумана манастира Студеница да се предмет врати у манастир (или Музеј Српске православне цркве), или да се на месечном нивоу обавештава о даљем току третмана.²⁴⁵ Неповеће манастирског братства с једне стране, и велика одговорност надлежног министарства с друге стране, додатно су акцентовани онда када се ужурбано кренуло с адаптацијом зграде Народног музеја Србије и измештањем плаштанице у зграду Галерије фресака. У Галерији су услови такође били лоши, при чему је, према мишљењу надлежног конзерватора Жељке Темерински, било боље да се конзервација и не ради док се не стекну повољније прилике (за рад).²⁴⁶

²⁴¹ *Допис Народног музеја у Краљеву* (528/1 од 12. 11. 2013.)

²⁴² Ж. Темерински, *нав. дело*, 1, нап. 5.

²⁴³ *Исто*, 2.

²⁴⁴ Занимљиво је да би према проценама Франца Цурка, пројекат конзервације четири предмета трајао 2 године (пројекат једне плаштанице Народног музеја трајао је 7 година), као и да би цена била знатно нижа, уп. *Допис Франца Цурка Народног музеју у Краљеву* (01-191 од 19.09.2012.)

²⁴⁵ *Допис НМБ 274/5 од 27. 04. 2018.* Иначе, у записнику са петог састанка Комисије од 20. априла 2018. године, Ж. Темерински наводи да су услови у Народног музеју Србије, где је плаштаница премештена након напуштања манастира, били толико лоши, да је чак и предмет киснуо у просторији под куполом.

²⁴⁶ И даље остаје нејасно зашто нису уважене молбе Народног музеја у Краљеву, као и апел Бојана Поповића из Галерије фресака да се конзервација повери Академији за уметности и конзервацију СПЦ-а на челу са Наташом Цветковић. в. *Допис Бојана Поповића в.д. директора, мр Бојани Борић-Брешкове од дана 28. 10. 2013. године.*



Сл. 15 Процес измештања ризнице из зграде конака, фото: С. Мартиновић (2018)



Сл. 16 Процес измештања ризнице из зграде конака, фото: С. Мартиновић (2018)

На примеру конзервације и рестаурације плаштанице, која је донела и нека нова научна сазнања²⁴⁷, препознајемо неколико момената вредних пажње: 1) услови на сталној поставци приликом изласка екипе на терен су били такви да, како је Комисија констатовала, је било „потребно хитно интервенисање“. То је значило и хитност измештања предмета из манастира, у просторе конзерваторских радионица – на сигурно место; 2) услови у Народном музеју Србије, где су неки од предмета пренесени ради третмана, су, према извештају Жељке Темерински и изостанком демантија надлежних органа и установа, били неадекватни до те мере да се помињало и прокишњавање у просторијама, самим тим и влажење предмета²⁴⁸; 3) након завршетка радова на предметима поставља се питање у колико идеалне услове ће бити враћени?

Објективне околности што су диктирале и темпо и начин рада конзервације, па у једном тренутку и даљу судбину самог пројекта, поставиле су у центар пажње и питање чувања предмета у музеју и цркви. Уколико музеји употребљавају све своје ресурсе да предмети остану „вечни“, а црква с друге стране неретко полаже право на *ритуална уништења* из неколико разлога (о овом феномену више у поглављу осам/музеолошки контексти као концептуални оквир), онда је, хипотетички говорећи, црквено уништење, подстакнуто веровањем у чување светости предмета противно светогрђу и очувања ширег тезаурисања ризнице, много „прихваљивије“ него његово музејско девестирање прозороковано сујетама професионалаца и неприкладним условима државних установа првог реда.

Будући да је уметност ризничких предмета формирала наратив и методологију изложбе, њена порука, односно *идентитет* изложбе (ризнице) је био недвосмислен: славна и богата историја манастира и њених оснивача, игумана, монаха и приложника. Приказивање вишеслојности једног истог идентитета одувек био изазов како за науку, тако и за кустосе. Ризница манастира Студеница, показала је то и Шакота, све је само не линеарни низ историсјких догађаја што су се на кривинама историје претурали преко манастира и његовог братства. Она ће у себе сместити многе градове²⁴⁹, манастире, историјске личности, сеобе, страдања и на крају васкрс (манастира) читаве целине проглашењем Студенице код Унеска 1986. године за споменик светске баштине.

Колико је сама ризница била идентитетска „исправа“ студеничких монаха можда најбоље сведоче странствовања по другим земљама. И први и други пут када су Студеничани бежали из манастира, са собом су носили пре свега хрисовуље, печате и грамате, као доказ својих предачких привилегија, али и оних бенефиција које су „уживали“, било од османског, аустријског, односно руског цара.²⁵⁰ Ова чињеница, осим што отвара низ питања – који су то предмети чинили ризницу, и зашто – такође баца светло на њен карактер. Другим речима,

²⁴⁷ Током рада на местима прегипа и мањих интензитета боја, као и на основу других анализа, утврђено је оно што се можда и могло претпоставити, али што се коси с неким научним сазнањима из прошлости. На основу ових анализа сматра се, уз одређене ограде, да је плаштаница Антонија Хераклејског могла бити коришћена у богослужбене сврхе. Према ранијем тумачењу Лазара Мирковића, ова плаштаница је била химнографског типа, за разлику од литургијских и историјских, в. Л. Мирковић, *Црквени уметнички вез*, 14 – 15. Међутим, анализама на састанцима Комисије и уз „стручну“ помоћ игумана Студенице, оца Тихона, установљено је да се трагови на плаштаници поклапају са местима на којима би се она иначе држала приликом коришћања у Лутургији – процесии. Восак на плаштаници такође је прилог тези о њеном коришћењу, будући да се приликом њеног изношења на Велики петак, на плаштаницу стављају свеће, крст и Свето писмо.

²⁴⁸ Петогодишња агонија приморала је игумана Тихона да, увидевши да се конзервација није померила од почетка, изнесе став о спровођењу конзервацији у манастиру, пошто тамо има и простора, и услова. Као алтернатива овом предлогу, сматрало се да плаштаница, ако се на њој не ради никакв третман, треба да се врати у Студеницу, до тренутка док не започну неке нове фазе

²⁴⁹ У случају ризнице манастира Студеница, она је „запамтила“ и Враћевшницу, Земун (?), Фенек, Беочин, Каленић и Острог, као места по којима је странствовала, стварајући оно што се у теорији баштине назива слојевитим значењем.

²⁵⁰ М. Шакота, *Студеничка ризница*, 72. 80.

ако видимо да су уз „папире“ неретко покретани и сребрни и златни/позлаћени предмети од метала, књиге (и то оне старе), печати, јасно је да су монаси након пада Србије у 15. веку имали са собом другачију ризницу. Некада (почетком 13. века) стварана и увећавана честицама часног крста, чудотворнима иконама, реликвијама најпоштованијих светитеља хришћанства, као и другим предметима из најзнаменитијих хришћанских светиња, „друга“ ризница коју су чували монаси виђена је била пре свега као сведочанство славне и признате прошлости и трезор вредних и скупих предмета.

С друге стране, крајем 18. века, у време избеглиштва монаха у трајању од тридесет година, када је ризница, уз тело св. Краља, чинила једино што је братство и понело са собом, наилазимо на јединствен начин сабирања предмета. Мошти св. Краља, које ће надоместити одсуство „светости“ у сандуцима што су монаси продавали и залагали за свој боравак у другим манастирима, покренуће нове таласе приложништва (углавном за покој душе и оздрављење), од којих ће се увећавати и богатити ризница манастира. Попут својеврсног преносног механизма, ризница и кивот св. Краља ће се допуњавати – прилози са кивота одлазиће у ризницу, док ће ризница све већим бројем предмета омогућити монаштву да се с моштима креће (бежи), настањује и коначно врати у Студеницу. Речју, ризница, у коју убрајамо и мошти св. Краља имала је амбивалентни, рекли би карактер сличан савременом – она је била и профана, служећи као „сведочанство“ и капитал монаха, али је, као својеврсни ковчег завета студеничких монаха и српског народа била и сакрална, показујући мошти св. Краља као монашку веру у васкрслог Христа.²⁵¹ Док ће некада Стефан Немања са синовима прилагати ризничке предмете за њихов помен (у царству небеском), тако ће столећима касније култ једног од синова (Стефана Првовенчаног) наставити да попуњава ризнички фонд.

Вишеслојност студеничке ризнице и њеног идентитета огледа се у тезаурацији као смисленом облику памћења. Јер, кад год су монаси успели да стигну до Москве, или у друге крајеве света да измоле „милостињу“ за манастир, она није само коришћена за оправку цркве и градњу конака, него и за, данас би рекли, конзервацију и рестаурацију ризнице.²⁵² Овај труд да се сачува сећање, али и ризница као „место сећања“, попримио је временом много веће размере, па су угледни прваци оног времена, архијереји, а и сами монаси, откупљивали некада продате, или покрадене ризничке предмете.²⁵³ Жеља и развијена колективна свест народа да се понови/обнови ризница, и да се њеним сачувањем обележе сва места и сви догађаји који данас заједнички творе историју манастира Студеница, дала је своје резултате у процесу (нове) тезаурације манастирске ризнице. Зато ћемо данас, поред „изнунђене“ музејске поставке (и простором и концептом дисциплине), и поред страшних недаћа студеничког братства, говорити о „планираној“ ризници која није била скуп случајних, или срећом оденутих налаза, што ће се касније на примеру Музеја Српске православне цркве (поглавље седам) показати као правило.

Непроверене историјске чињенице о уништавању ризничких предмета или њиховом закопавању, говоре у прилог да је било и других начина „заштите“ (од непријатеља).²⁵⁴ Колико год овакви примери нестанка предмета деградирали целину некада, претпоставља се, веома богате ризнице, они су прилог заједничког веровања о њиховом поновном открићу. Тако ће столећима након ових „губитака“ творац друге сталне поставке, Мирјана Шакота,

²⁵¹ О скинији и ковчегу завета у контексту Студенице в. В. Ђурић, *Манастир Студеница – скинија српског народа*, у: М. Марковић, *Духовно и културно наслеђе манастира Студенице: древност, постојаност, савременост*, Београд 2019, 13 – 25.

²⁵² М. Шакота, *Студеничка ризница*, 72.

²⁵³ М. Шакота, *нав. дело*, 75.

²⁵⁴ Сматра се да је у више наврата студеничанима или наређивано, или су се сами одлучивали – да ризницу закопају. уп.М. Шакота, *Студеничка ризница*, 75; М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, 34, нап. 281. М. Марковић, *нав. дело*, 13.

„тражити“ ризницу и њене предмете или у инвентарима других (често иностраних) манастира, цркава и музеја, или у земљи, ишчекујући да нова археолошка открића, по узору на ризницу манастира Бање код Прибоја, покажу још неку студеничку „ризницу“.²⁵⁵ Ту жељу делили су вековима и студенички монаси, будући да су многе предмете и након утврђених научних чињеница о њиховој знатно каснијем датовању, називали „крстом св. Саве“, „кадионицом св. Саве“, „барјаком св. Симеона“...²⁵⁶ „Ишчекујући“ нову-стару ризницу, односно замишљајући будућу, монаси се и данас старају да новим аквизицијама попуне празнине (у сећању) . Када је крајем 20. века прилозима угледних и богатих људи, али и прстењем и накитом жена што су их даривале, отац Војислав Билбија израдио сребрни и позлаћени кивот за мошти мати Анастасије, он је поновио оно што су деценијама и столећима радили пре њега – увеличавао је будућу ризницу.

Колико су *савремена ходочашћа*, као одрази некадашњих облика исказивања побожности, данас у служби интересовања за културним садржајем, говори и конкурс Народног музеја у Краљеву код Министарства културе и информисања. Када је 2016. године ова установа писала пројекат уређења простора Ризнице манастира Студеница, конкуришући за одређена средства, у рубрици циљна група као примарни корисници наведени су „домаћи и страни посетиоци као и ученици основних и средњих школа, којима је Студеница честа дестинација организованих екскурзија, научна и стручна јавност“.²⁵⁷ Нешто даље, подносилац пријаве, у циљу истицања одрживости пројекта наглашава „непосреди утицај на културну, едукативну и туристичку понуду Студенице, главног туристичког пункта на територији Краљева али и Србије, који је категорисан као светска културна баштина“.²⁵⁸ Препознајући манастир Студеницу као туристички потенцијал, Народни музеј у Краљеву и сам манастир, желели су да опремањем ризнице и стварањем нове сталне поставке понуде већи број садржаја потенцијалним посетиоцима.

Туристичка организација Краљева, с тим у вези, препознаје ризницу као једно од места које треба обићи.²⁵⁹ Сам манастир на својој интернет презентацији у рубрици „уметност“ доноси основне податке о ризници.²⁶⁰ Осим тога што се посетилац може информисати о томе шта видети и како до тамо стићи, он је у прилици, након 2018. године и покретања софтвера „дигитална Студеница“, да и од куће гледа многе садржаје, међу којима, за сада, нема ризнице.²⁶¹ Штавише, он је у прилици и да „види“ св. Саву како изговара делове Типика, као и да се уз помоћ VR наочара попне у висине куполе богородичине цркве и „тамо“ разгледа фреске Христа Сведржитеља и ликове апостола, иначе неприступачне оку „реалног“ посматрача. Виртуелни свет промениће и оптику ходочашћа као модела спознаје и потврђивања своје вере, али чак и оптику савременог ходочашћа. Сурфовање по интернету, па чак и када је покренуто с циљем да се обиђе неки од манастира, у целини узев баш Студеница, може вас одвести у перверзију интернет ходочашћа – „можете стићи где нисте планирали, а да то не буде ни од какаве користи“²⁶² На тај начин виртуелни музеј и ходочашће на примеру манастира Студенице постају могући тек као *teezer*, док се испуњење очекивања посетиоца, а особито верника, очекује *in situ*.

²⁵⁵ Овакво њено предвиђање на крају, иако само жеља аутора, засновано је и на историсјким чињеницама, будући да је у више наврата студеничанима или наређивано, или су се сами одлучивали – да ризницу закопају. О овоме, М. Шакога, *Студеничка ризница*, 75. М. Марковић, *Духовно и културно наслеђе манастира Студенице: древност, постојаност, савременост*, Београд 2019, 13.

²⁵⁶ М. Шакога, *нав. дело*, 92.

²⁵⁷ *Пријава на конкурс за финансирање и суфинансирање пројеката из области истраживања заштите и коришћења музејског наслеђа у 2016. години*. (архива Народног музеја у Краљеву)

²⁵⁸ *Исто*.

²⁵⁹ <https://www.kraljevoturizam.rs/studenica.html> страница посећена 15. 11. 2021.

²⁶⁰ <https://manastirstudenica.rs/umetnost/> страница посећена 15. 11. 2021.

²⁶¹ http://liveviewstudio.com/work/digital_studenica/ страница посећена 15. 11. 2021.

²⁶² Т. Милајловић, *Музеј као духовни refugij*, у: *Музеологија, нова музеологија наука о баштини*, 105.

Крајње је апстрактно размишљати о домету дигиталне Студенице, као популарном начину комуникације с публиком, будући да она, иако још увек није осмислила апликацију ризнице, омогућава да оно што су св. Сава, или касније монаси, доносили са својих путовања (знање, искуство и предмете), корисник андроид апликације наједном може да понесе „кући“, као дигиталну верзију наслеђа у цепу (мобилном телефону). Добијени предмет с путовања у Русију, тако често место одласка по прикупљање помоћи за манастир, може данас постати узданица дигиталне понуде манастира, или реклама туристичке организације. Док се некада његова вредност мерила хиљадама километара, величином дара који су монаси носили руском цару, исцељењима, уложеним средствима у конзервацију и рестаурацију, или његовом употребом у манастиру, он се данас „потврђује“ бројем прегледа (лајкова) на интернету, или својом „улогом“ у анимацији различитих интереса публике. Између (савремених) ходочашћа и ризнице као места (памћења) несумњиво стоје предмети ризнице као потенцијал стварања нових вредности. Столећима уназад употребљавани као богослужбени сасуди, којима се заслуживала „милостиња“ пред Богом, они данас као културна добра (од изузетног значаја) стављају манастир у ред оних институција које, посредно, преко матичних установа, могу остваривати конкурсе код разних државних министарстава, као што је уосталом и концепт нове сталне поставке.

У поднаслову смо назначили како је „стална поставка *место памћења* ризнице“. Место памћења, као генерички топос вредности и „заборављања“ има, према Булатовићу, своја два лица: једно је „тварно“, односно трезорско, док је друго рефлексивно.²⁶³ Тварно/трезорско конструисање слике света, одиграва се унутар „збирке“ која своје репрезентативне носиоце документарности тера на међусобне односе као претпоставку (теорије) музеалности. Рефлексивно „лице очувања“, с друге стране, има улогу „прозора на трезору у који загледа сваки носилац новог живота“, односно свака материјална и духовна активност која настаје на основама заборављања.²⁶⁴

Ми данас, сходно овим категоризацијама, заиста познајемо и две студеничке ризнице. Колико год везана за име Студенице она своје почетке проналази пре самог оснивања манастира, као што и своје значајне историјске тренутке сведочи ван сопствених зидина. Па иако данас с жаљењем можемо рећи да ризница не памти предмете из раног периода оснивања, као и да се тек од 16. века континуирано може пратити њена историја, вакуум у сећању од готово два века учинио је да заборавимо и на „ризницу пре ризнице“²⁶⁵. Управо ова два сегмента – *памћење* и *заборављање* – конституишу наше наративе о ризници манастира Студеница и њеном појавном и метафизичком, односно тварном и рефлексивном облику.²⁶⁶

Тварна и рефлексивна студеничка ризница имају, на нашем примеру, различите (историјске) правце. Замишљене као религиозно-идеолошка у свом појавном/тварном облику и метафизичка у свом рефлексивном концепту, обе ризнице имају различито управљене „идеологије“ Прва се, као место памћења, огледа у славној прошлости као стварана слика „објективне“ историје везана ланцем логичних следова историсјких чињеница, али је и „домишљена“, односно обучена у скуте св. Саве и св. Симеона, коју су монаси овог манастира радо причали у туђини, бранећи свој ставропигијални статус царске лавре и подсећајући на златна времена „прве“ ризнице и оснивања манастира.²⁶⁷ Она је манипулисала временима сходно историсјким приликама, или потребама манастира да се у

²⁶³ D. Bulatović, *Od trezora do tezaurusa: teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinjenja*, 127.

²⁶⁴ D. Bulatović, *нав. дело*, 127.

²⁶⁵ Шакота је студеничку ризницу делила на „прву“ и „другу“, постављајући 15-16. век као границу нестајања једне и настајања друге. в. М. Шакота, *Студеничка ризница*, 60.

²⁶⁶ P. Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, The University of Chicago Press, London 2004.

²⁶⁷ О „објективним“ и „идеолошким“ историјама, в. Ž. Le Gof, *Pamćenje*, у: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja* (ur. M. Sladeček, J. Vasiljević, T. P. Trifunović), Zavod za udžbenike, Beograd 2015, 114 – 115.

(туристичким) понудама утркује са другим (старим и славним) местима, односно манастирима.

Друга је ризница у свом изворном смислу, тварна, или сабирана у цркви. Налазећи се „дубоко“ у најсветијем делу храма, у ђаконикону, ризница је и кроз симболички распоред места чувања творила јединствени ред хронолошког партиципирања у вечности. Док се у централној просторији олтара, на Часној трпези, одиграла садашњост у виду литургије, у бочним просторијама, ђаконикону (ризница) и проскомидији (припремање светих дарова) промицале су (одабрана/запамћена) прошлост и (неизвесна/обећана) будућност спајајући се у једно време. Ризница као место идеалног памћења била би огледало оне будућности што се сваком вернику нудила, припремајући се у просторији „прекопута“. Њихова комплементарност је однолошка: ризница не би могла да постоји без „царства небеског“ које се припрема у проскомидији, као што ни проскомидија не би била изводљива без предмета из ризнице који су имали и своју утилитарну вредност. Преласком из ђаконикона у друге делове храма, ризница се одваја од литургијског устројства и почиње засебан живот, о чему ће речи бити у наредним поглављима.

Табела 2 Феномени уочени на примеру ризнице манастира Студеница и њихови „пандани“

Црква и Музеј				
ризница			Музеј	
гледање	→	небески јерусалим	→	синтеза
фетиш	→	пројекат нове сталне поставке	→	деструкција
идентитет	→	странствовање	→	закопавање, чување
савремено ходочашће	→	Света земља, Рус	→	ходочашће

Укупно узев, овде је показано како се савремена манастирска ризница као несумњиви музејски феномен адаптира на неке његове облике и феномене (табела 2). Ма како они били уочљиви и чак доминантни као (музејски) наративи, показали смо и на који начин се црква „отрива“ испод „музеолошких“ слојева; *гледање* у виду историје уметности у савременим научним дискурсима представља превазиђени методолошки приступ који ће ипак предност уступити тумачењу предмета и скупине у духу *синтезе* уметности и богослуженог ритуала, *фетиш* заштите и амбиције вечног живота предмета показао је своје мањкавости, па чак и опасност да постане чин *деструкције*, *идентитет* несумњиве славне и богате прошлости Студенице што се кроз ризницу стварао, има и своје смислене облике у феноменима *закопавања и чувања*, док је *савремено ходочашће* само окус садржаја који се може разумети тек у облику „традиционалног“ *ходочашћа*.

Студеничка ризница ће показати и како анализирани феномени заједно сабирају у себе слику савременог света: *ново ходочашће* као део *фетиша гледања* (средњевековне,

давне, мистичне) уметности која својом снагом брише све догмате цркве, оваплоћује се у музеју (помиритељу), што укупно узев постаје и *идентитет* друштва „политичке коректности“. С друге стране, ова синтеза свакако не би била могућа да она већ негде (некада) није постојала као смислени облик тезаурације: ритуал осамнаестовековног ношења тела св. Краља и ризнице по Србији као толико пута помињана *синтеза* и изнуђено напуштање манастира пред непријатељем, које је у том периоду значило и губљење предмета, њихово *уништавање* и продавање/залагање у служби очувања живота монаха и у том тренутку највеће српске реликвије, може се посматрати и као „*ходочашће*“ чији је циљ био један – сећање на будућност, односно Васкрсење као истински императив и *идентитет* студеничког братства и верног народа. Те две „идеологије“, савремена (музејска) и традиционална (црквена), стале су у једну манастирску ризницу, односно у једну (идеално замишљену) изложбу.

Музејски контекст vs ризнички контекст: манастирска ризница као „начин гледања“:

На претходним примерима видели смо како манастирска ризница у својим историјским категоријама комуницира са савременим феноменима музеја. Овде ће нам бити важно да укажемо на трансформације „у оку посматрача“, тачније, да представимо разлоге и начине промене религијског (понашања) у музеолошко. Односи предмета и његовог окружења утицаће на вишезначни, амбивалентни карактер „изложбе“, али и на специфичан начин гледања посетиоца/верника.

Када говоримо о ризници, било у музеолошком, или строго теолошком смислу, она се пре свега посматра као „скуп богослужбених предмета“, као „утвари“, или како је то Ван Менш формулисао – „скуп артефакта (ансамбл)“. ²⁶⁸ Ти појединачни предмети, ограничени у целину, свој (контекстуални) идентитет остварују у односу предмета и његовог окружења. Холандски музеолог овај модел види као пред-музеолошки, односно као процес у којем предмети својим контекстом осигуравају идентитете, не увек сталне и непромењиве. Променом контекста мења се и идентитет предмета. Како постоје три основна контекста – примарни, музеолошки и археолошки – они сами и њихове подврсте биће предмет испитивања равни ризничког гледања. Примарни контекст представља „почетни“ контекст у коме предмет има своју употребну вредност. Он се може називати још и функционални, односно системски контекст. ²⁶⁹ С друге стране, музеолошки контекст подразумева документарну вредност, али је Ван Менш, као ванинституционалну „силу“, производи у концептуални контекст и менталну институцију. ²⁷⁰ Динамички контекст, као контекст са високим степеном мобилности парадигма је преплитања овде датих појмова. ²⁷¹

У нашем случају, динамички контекст представља непосредни однос који остварују ризнички контекст као примарни и музејски контекст (музеализована манастирска ризница) као секундарни, те формулише законитости по којима трансформација једног у други, и обрнуто, функционише. То значи да ће предмети бити документи не само реалности из које су

²⁶⁸ П. В. Менш, *нав. дело*, 181.

²⁶⁹ *Исто*, 182.

²⁷⁰ *Исто*, 183. Још је Мирјана Шакота, показујући све промене ризницења, почев од чувања, привременог склањања, залагања и сељења, претаптања и закопавања ризница, указала на оно што ће Ван Менш у својој докторској дисертацији деценију касније означити као трансформације, уп. М. Шакота, *Ризница манастира Бања код Прибоја*, 30 – 34.

²⁷¹ *Исто*.

извучени, него и процеса и ритуала у којима су учествовали. Ризница манастира Студеница, налази(ла) се у примарном контексту у коме се предмет, дефинисан као роба, или као поклон, посматра унутар процеса комодизације и сингуларизације.²⁷² Вековима означена прецизираним манастирским типиком и свакодневном праксом, она познаје и специфичне „потконтексте“: 1) предмети су чувани у ризници, 2) изношени су и коришћени/поштовани, 3) коришћени су у Литургији, 4) чувани су у оквиру манастирског католикона, односно у олтару (ђаконикону), или у Радослављевој припрати. Музеолошки контекст манастирске ризнице некада је означен другачијим правилима. На првом месту, данас се 1) предмети чувају на „сталној поставци“, 2) не износе се са „сталне поставке“, 3) не учествују у богослужбеним ритуалима, 4) чувају се изван главне зграде манастира – у конаку (табела 3).

Табела 3 Ризнички контекст предмета и музејски контекст предмета

Ризнички контекст	„Музејски“ контекст
Предмети	
чувани у ризници	се чувају на „сталној поставци“
изношени и поштовани/целивани	се не износе са „сталне поставке“
коришћени у Литургији	не учествују у Литургији
чувани у оквиру манастирског католикона	се чувају изван католикона – у конаку

Ризница као место складиштења предмета у изворном смислу представља не тако светлу просторију, са једним, или без прозора, уз тек неколико ормана у којима се чувају предмети. Постојање „мрачног“ и скровитог места, претпоставља и контраст – осветљену просторију – у којој се модел сакривања/откривања, тако карактеристичан за средњовековну епоху, губи и представља вернику/посетиоцу у другачијем светлу. Као некада својеврсни кабинет куриозитета, ризница данас постаје галеријски простор у коме доминирају „слике“, а не контексти и симболичке вредности предмета. Промена светла, као предуслов савременог начина гледања, промениће и динамику предмета и његовог окружења, али и посматрачеву перцепцију.²⁷³

Пасивност ризнице, која је, штавише, прописана типиком, односи се на циркулацију предмета унутар манастирског комплекса, не и у оквиру богослужбене праксе. Док су некада предмети из ризнице били коришћени у Литургији, као и у другим процесијама, данас је њихово померање дозвољено једино у оквиру процеса заштите, односно руковања оних чланова служби завода што по закону и надлежности имају право да спроводе испитивања, или третирају предмете у оквиру конзерваторско-рестаураторских кампања. Ако знамо да се читав низ радњи које верник мора да прође у току, рецимо, литургије, почев од тога да се прекрсти када уђе у цркву, целива икону, прекрсти се, клечи, узима свето причешће, љуби

²⁷² R. L. Grimes, *Sacred Objects in Museum Space*, *Studies in Religion/Sciences Religieuses* 21/4/1992, 419 – 430; О циркулацији реликвија у средњем веку: P. J. Geary, *Living with the Dead in the Middle Ages*, London 1996, 194 – 221. Ibid, *Thefts of Relics in the Central Middle Ages*, Princeton 1990. О продаји реликвија на eBay-у, в. J. Geisbusch, *нав. дело*, 122 – 127.

²⁷³ За занимљиве опсервације о сакралним предметима који „живе уморни“ на светлу музејских галерија уп. K. Smeds, *The Museum as Consolation and Healing – Museological Methods for Curating the Sacred*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 193 – 198. 194

руку свештеника итд, у музеју претварају у своје антипode, онда је јасно да је музеализација своје плодове донела превасходно у облику једносмерних забрана; од додиривања до недодиривања, од интеракције до информације, од пожуде до пристојне удаљености, речју, од сакралног до културног. Својим измештањем у простор конака и издвајањем из свакодневног богослужбеног чина, ризница манастира Студеница можда и може да сведочи оно што се у литератури карактерише као „тотална естетизација употребне вредности“.²⁷⁴

Ова промена „контекста“: динамички – статични, коришћење – гледање, сакрално – културно, изнедриће важна музеолошка становишта о улогама предмета у новим-старим контекстима. За почетак њих поново проналазимо код Ван Менша. Назначена као „трајна категорија“ – делимично примарни, делимично музеолошки контекст, представља за наше разумевање, динамику могуће (поновне) употребе предмета.²⁷⁵ Баш такве, двозначне – примарно-музеолошке трансформације („ПМ“) – Криштоф Помјан (Krystof Pomian) види као трансформације које утичу на стварање збирки тако што се предмети повлаче из циклуса експлоатације да би служили као „поклони смрти или боговима“.²⁷⁶ Посредовање предмета између тамо-онда (невидљиви свет) и овде-сада (видљиви свет) уноси једну битну разлику коју примећује и чешки аутор – први облик трансфера (примарни) собом носи религиозни карактер, док други вид (музеолошки) искључује такву могућност.

Изношени као искуства појединих култура, или као део ширег тематског сагледавања исте теме у оквиру *Icofom*-овог симпозијума у 2018. години, радови што су осветљавали могућност поновне употребе имали су заједничку амбицију да процес секуларизације учине реверзибилним и да правац *свето – профано* „врате уназад“.²⁷⁷ Премда најчешћи примери показују само привремену „способност“ предмета да испуне очекивања двеју традиција – секуларне и сакралне – односно да предмети најчешће могу само у повремене дане/празнике да постану иконе, или рецимо плаштанице, а да се након тога поново враћају у статус „експоната“, могућност да се тако нешто заиста и деси правдана је већ постојећим примерима праксе. Једна од највећих светиња Русије – чудотворна икона Богородица Владимирска, је до времена Револуције била у власништву цркве, да би након 1917. године постала власништво државе. Лишена појединих делова који су сами за себе постали експонати, тада је смештена у Третјаков галерију. Занимљиво је и то да је десакрализована црква поред галерије служила као складиште (депо/музеј) уметнина из средњег века, а да је галерија чувала Богородицу Владимирску. Демократским променама након деведесетих година црква и држава су постигли компромис: икона је у дан празника њеног поштовања преношена у цркву и коришћена у богослужбене сврхе, и након тога враћена у Третјаков галерију.²⁷⁸ Сличан модел користи се и у Сијени, где реликвија Претечине деснице, као некада део жичке ризнице, ни након неколико векова није постала (само) експонат, него се, једном годишње, поштује као дело религијског култа.²⁷⁹

²⁷⁴ S. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham NC, 1993, према: J. Geisbusch, *Awkward Objects: Collecting, Deploying and Debating Relics*, in: *Extreme Collecting: Challenging Practices for 21st Century Museums* (ed. G. Were and J.C.H. King), New York 2012, 115 – 116.

²⁷⁵ П. В. Менш, *нав. дело*, 184.

²⁷⁶ *Исто*, 186.

²⁷⁷ I. Gaskel, *Sacred to Profane and Back Again*, in: *Art and Its Publics: Museum Studies at the Milenium*, ed. Andrew McClellan, Oxford, 2003, 151 – 154. H. W. Ström, *How do Museums Affect Sacredness? Three Suggested Models*, in: *Museology and the Sacred*, Icofom Study Series, vol 47 (1-2)/2019, 197 – 203.

²⁷⁸ I. Gaskel, *нав. дело*, 155 – 156.

²⁷⁹ М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *нав. дело*, 50 – 51. Једно од најпозванијих „тела“ католичке Цркве, које је формирао Папа Јован II, а које је имало за циљ да брине о културном наслеђу Цркве, је у свом „експозеу“ истицало: „A particular attention should be given to liturgical furnishings. Within limits, and the right opportunity, they should find a periodic use in celebrations.“, уп.. Pontifical Commission For the Cultural Patrimony of the Church,

Други, „либералинији“ приступи предвиђали су да се модел наметне одлуком, било посетиоца, било аутора поставке, или самог „власника“ баштине. Почев од *еутаназије светости*, који је уистину музеализовани концепт сакралних предмета као уметничких експоната, до *хибридног модела* који својом демократизованом платформом оставља посетиоцу право да „се доживи“ као верник и/или посетилац, па све до *мултуфункционалног, зомби модела*, у коме је могуће остварити све потенцијале једне манастирске ризнице – економску добит, музејски/музеолошки контекст, легитимитет ризнице/збирке и литургијску употребу – промена контекста, као реакцију, производи различита стања.²⁸⁰ Не само да предмет у измењеном окружењу мења и посетиочеву перцепцију о ономе што гледа, већ он утиче и на његово саморазумевање – да ли је верник, или је посетилац изложбе.

Без обзира на то што се у „светињу“ процене да једном музеализовани предмети морају да остану у сигурним рукама својих чувара не дира, како због климатских услова²⁸¹, тако због „непрофесионалности“ (монаха) лаика, све чешће наилазимо на спремност на компромис и једне и друге стране.²⁸² Колико год чудно изгледало укључивање/искључивање светости/уметности предмета у одређене дане, могућност трансформације посетиоца сходно наративну простора, делује исто тако несвакидашње. Када један исти предмет гледа у току богослужбеног чина он је верник, када га посматра у музеју, он је посетилац. Сва бизарност оваквих промена хипотетички се може сабрати у једном дану, када, поучени примерима у овом раду, почев од ризничких предмета у хиландарској ризници, па све до овде помињанне Третјаков галерије и катедрале у Сијени, уметнички предмет постаје сакралним, а посетилац музеја верник цркве.

Трансформације контекста имају своје значење у поновним проценама, али и у поновној употреби, или „продужењу друштвеног живота предмета“. За неке предмете сматра се да своју „дуговечност“, или „способност преживљавања“ остварују декоративном, естетском снагом, која предмет чини „трансисторијским“.²⁸³ Занимљиво је да се тај ефекат предмета појачава смештањем у контексте супротне његовој примарној функцији.²⁸⁴ Јер, док је некада интересовање средњовековног човека ишло у правцу поштовања/целивања „њетних“ тела светитеља, делова екстремитета, лобања и других делова тела – реликвија – који су служили као „предмети“ нулте категорије, секуларизацијом и европеизацијом (и српског друштва), тежиште „чуђења“ се помера са људских остатака на остатке људске радиности, односно уметност.

https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19940410_religious-families_en.html, преузето о1. 07. 2021.

²⁸⁰ Н. W. Ström, *How do Museums Affect Sacredness? Three Suggested Models*, in: *Museology and the Sacred*, Icofom Study Series, vol 47 (1-2)/2019, 197 – 203.

²⁸¹ Међу конзерваторима влада уверење да враћање појединих предмета у литургијске сврхе зависи искључиво од врсте материјала. Док се за дрво и текстил, па и папир, сматра да нису материјали еластичних могућности промене окружења, за предмете од метала већ постоји разумевање. За овај разговор захваљујем конзерватору и рестауратору за дрво Музеја примењене уметности у Београду, господину Милану Андрићу.

²⁸² У разговору са игуманом манастира Студеница, оцем Тихоном (Ракићевићем) вођеним 2018. године у Студеници, уверио сам се да је он, као настојатељ студеничког братства, а свакако високо образован човек и монах, спреман да размишља на тему поновног коришћења неких предмета из студеничке ризнице. У разговору са игумном манастира Хиландара, оцем Методијем, вођеним 19. 08. 2021. године у Хиландару, сазнао сам, пак, да они већ користе неке предмете у „литургијске сврхе“, односно приликом одабира игумана од стране братства. Типик манастира Хиландара се тако, у тај дан износи из Ризнице, и користи, да би се након тога вратио у „депо“. Када је, међутим, реч о предметима који се могу заменити другим у Хиландару не размишљају о „повратку“ предмета у употребу, изражавајући тако веру да је „њихово време прошло“ и да ће то уједно афирмисати нову стваралачку активност савремених радионица и нових литургијских предмета. Разговор са игуманом методијем вођен на дан 19. 08. 2021. године у Хиландару.

²⁸³ П. В. Менш, *нав. дело*, 186.

²⁸⁴ *Исто*, 187.

Управо ће ова промена утицати и на позиционирање ризнице, односно њен топографски положај унутар манастирског комплекса. Ако знамо да су готово све ризнице, као и вероватно студеничка, своје бивствовање започеле у најсветијем делу храма – олтару (ћаконикону), а да су се касније померале према „мање светим“ просторима у западном делу цркве – пастофоријама и припрати, да би на крају „завршила“ на северо-западном делу манастирских конака – крајњем западу манастирске економије – онда је више него јасно да се померање тежишта није одиграло само на равни пространства просторија и њихове функционалности, већ и на равни симболичког устројства сакралне топографије.²⁸⁵ Док је некада ризница чинила сам нуклеус цркве и манастира, бивајући на „дохват руке“ свештенству и монаштву, данас је она, смештена у „помоћне зграде“ манастира, као тек додатни садржај, у најбољем случају оно што би се у црквеној пракси звало „наставак литургије“.

„Стратешко померање“ на запад собом је носило и својервсну демократизацију наслеђа. Некада изношени на малом и великом Входу, или кориштени у посебним процесацијама, бивајући видљиви искључиво учесницима Литургије и других Светих тајни, предмети ризнице су данас доступни готово свим посетиоцима манастира, уз могућност да уопште и не морају да буду верујући, па самим тим и да не учествују у богослужењу. Естетски изглед предмета, као и њихов значај у ширим научним, културним и историсјкоуметничким оквирима препоручио их је још у касном средњем веку за измештање из делова манастира који нису и не требају бити приступачни поклоницима и посетиоцима.²⁸⁶

Док се, крајем 19. и почетком 20. века, ризница чувала у „скрињама“ у капелама Радослављеве припрате, од 1957. године она први пут постаје „јавно добро“ манастира, када је премијерно изложена у виду „сталне поставке“, и то у самој Богородичиној цркви, тачније, Радославевој припрати. Тек ће се проглашењем манастира за светску баштину у оквиру Унеско-а, и осам векова манастира Студенице, ризница 1986. године изместит у конак северозападно од цркве, где и данас стоји (сл. 17).²⁸⁷ Међутим, период излагања ризничких утвари у простору припрате, у којем она неће симболизовати ни ризницу, нити сталну поставку, ће као несумњиви музеализовани простор представљати „тренд“ у Србији у времену непосредно након Другог светског рата.²⁸⁸ Спајајући „сценографију“ сликаног

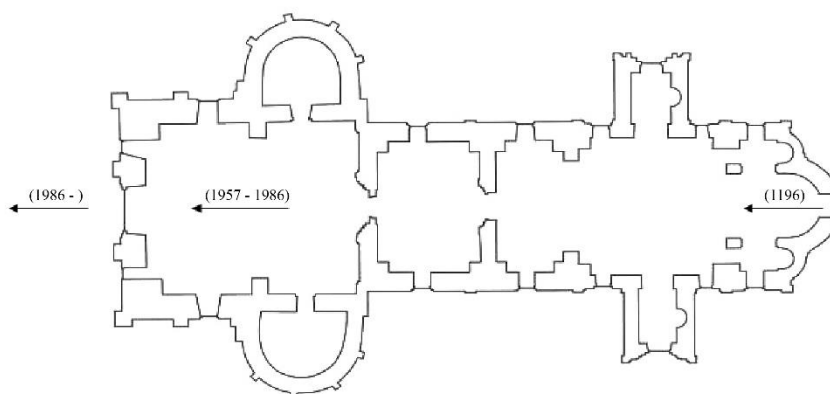
²⁸⁵ О есхатолошкој орјентацији, тачније симболици скулптуре у контексту запад – исток = историја – есхатологија, в. Т. Ракићевић, *нав. дело*, 346 – 349.

²⁸⁶ Тренд излагања „утвари“ посетиоцима широм српских манастира приметан је још крајем 18. века, премда је било и ранијих примера. Када је Милешеву у последњим деценијама 16. века посетио млетачки амбасадор, Паоло Контарини, он је забележио да је у цркви видео „позлаћени крст, па много слика (икона) пророка...“; о овоме в. Д. Милосављевић, *Европски путописци 16. и 17. века о манастиру Милешеви*, у: *Осам векова Милешеви*, II/2013. 101; На својим путовањима кроз Србију, мис Ирбијева и Макензијева бележе да су успеле да виде неке од ризничких предмета у цркви „брижљиво чуваних под стаклом“; о овоме в. Г.Мјур, Мекензи, А. П. Ирбијева, *Путовање по словенским земљама Турске у Европи*, (пр. Ч. Мијатовић), Београд 1868, 296. Исте утиске о митри чуваној „под стаклом“, или рукописима по орманима, преноси и А. Гилфердинг, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево, 1972, 134 – 135; Када су Валтровић и Милутиновић обилазили наше манастире, они сведоче да се предмети налазе по орманима, те да их они нису дирали „но гледали по странама окренутим посматрачу“, што имплицира постојање стаклених ормана, или витрина са стаклом. Уп. М. Валтровић, *Белешке с пута*, у: *Старинар*, година V, број 3, Београд 1888, 87 – 108, 95, 97. Почетком 20. века исте слике описао и Лазар Мирковић приликом својих визитација фрушкогорских манастира; о овоме в. Л. Мирковић, *Старине Фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 1. о изгледу дела дечнаске ризнице почетком 20. века в. В. Даутовић, *Уметности и литургијски ритуал: богослужбени предмети у српској визуеланој култури 19. века*, Београд, 2020. (необјављена докторска дисертација), 25.

²⁸⁷ Р. Станић, *Извештај о обележавању осам векова Студенице*, Саопштења XVIII/1986, 279 – 298; Д. Милошевић, *Богородичина црква у Студеници: нека размисљања*, Зборник Народног музеја XIII-2/1988, 7.

²⁸⁸ О претварању припрата других црква и манастира у музеје средњевековне уметности, в. Ј. Павличић, *нав. дело*, 151. Свет. Ст. Душанић, *нав. дело*, 401. Данас у хиландарској припрати и даље стоји „изложена“ застава

ансамбла и пластике припрате као ванредне уметности средњег века, ризница је уживала у простору који су многи, уз доста неуспеха, покушавали да рекреирају. Међутим, естетска „трка“ са уметношћу Студенице у ширем смислу имала је своје предности и мане. Она, као још један у низу сегмената ликовности сакралне културе унутар широке лепезе студеничких лепота, може да изазове непријатан осећај плеоназма.²⁸⁹ С друге стране, паритет предмета који је изгубио своју употребну улогу, и простора који је и даље место богослужења, прилог је некрофиличном односу према баштини. Све и да се на зидовима може читати део ритуала у којима су се исти предмети некада користили, процес музеализације се не задржава само на предметима, већ и на читавој цркви. Она тако постаје „школа“ за учење литија, процесација, или литургије, што свакако не одговара њеној основној улози.²⁹⁰ С друге стране, не треба додатно појашњавати конфузију посматрача који читање „две изложбе“ може разумети као непремостиву препреку. Отуда је више него оправдано постављати питање јесу ли су међусобно супротстављени појмови *живог наслеђа* приписивани религијским заједницама и *музејског наслеђа* као фондуса деконтекстуализованих и неретко прошлих/непостојећих култура и заједница оправдани и функционални у манастирским срединама и на који начин то утиче на процесе музеализације?²⁹¹



Сл. 17 Шематски приказ „померања“ ризнице унутар Богородичине цркве

Обреновића, а то је само један од многих примера по црквама и манастирима широм Србије., уп. Д. Миловановић, *нав. дело*, 262 – 263.

²⁸⁹ Посматрајући унутрашњост манастира Дечани као „складно пространство“ и „прекрасно сазвучје“, и Шакота се пита има ли шта као целина, лепше од тога, уп. М. Шакота, *Дечанска ризница*, 29. Када Флоренски говори о „храму и богослужењу као синтези уметности“, он манастир (Тројице – Сергијева Лавра) види као „тотални музеј“, уп. П. Флоренски, *Со Земље*, Београд, 2004.

²⁹⁰

²⁹¹ „Живо наслеђе“, као термин који се у енглеској транскрипцији означава као „living religious heritage“, је на музејској поставци „аутоматски уништено“, сматрају поједини аутори. уп. С. Arthur, *Exhibiting the Sacred*, in: *Godly Things: Museums, Object and Religion* (ed. С. Paine), London, 2000, 16.

Ако је 19. век, као период дугог заметка и развоја српских музеја с једне и формирања теорије као једнако „спорог“ процеса с друге стране, представљао време пред-музеологије у Србији, онда би прича о ризници манастира Студеница једним делом сведочила прото-музеологију, такође термин који је дефинисао холандски, а касније усвојио хрватски музеолог.²⁹² Ако су, као што смо могли да видимо, примери оправљања студеничких прозора у 19. веку могли да се тумаче као принципи савремене конзервације, онда би загледи даље, у средњовековну историју, такође могли да уочимо неке нама познате облике заштите, презентације и онога што се данас чини неизоставним музеолошким корпусом.

Баш као што је и Шакота приметила и посебно апострофирала поједине одељке из студеничког типика што се односе на ризницу, тако су и други препознали везу између „заштите“ у културно-научном смислу и правног оквира живота манастира Студенице.²⁹³ Па, ипак, док су ове одредбе истраживачима служиле као „доказ“ о постојању тадашње ризнице, као и „провера“ снаге одредби у свакодневной туробној стварности позновизантијске Студенице, даље разрађивана хипотеза о манастирском типичу као прото-музејском кодексу није позната у науци.²⁹⁴ Компаративна анализа два важна „документа“ баца светло на занимљиве подударности међу установама, али и обавезама, односно пословима које би требало да спроводе свештено лице у цркви с једне и кустос у музеју, с друге стране (табела 4).²⁹⁵ У глави 21. Типика, која се још зове и *Указ о завесама, иконама и црквеним књигама* издвајају се следећи „ставови“: 1) предмети се не могу позајмљивати („хоћемо да се не узимају од нас стечени свети сасуди, иконе и завесе и књиге“), 2) предмети се не смеју преносити („... и не само да се не узимају, него нека се одатле ни не покрећу...“), 3) сваки прекршај ових одредби кажњаваће се сходно „закону“ („а ко нешто од овога отимајући узима ради неког изговора, нека падне у грех црквене крађе и због овога нека буде осуђен законском казном“), 4) предмети се могу измештати једино у случају непогода – пожар, земљотрес и сл. („узимајући ове, или мењати их ... не може ... осим у време невоље од пожара манастира ... или падне од земљотреса... или што друго...“), 5) свако чињење са овим предметима мора бити „одобрено“ од стране игумана и осталих „тела“ („... но нека није сакривено од самог игумана, него нека је уговорено и управљено од све старије братије“).

Када је реч о документу Народног музеја Србије из 2001. године, поједини ставови, и поред велике временске дистанце у односу на средњовековне манастирске типике, остали су да „важе“. У члану 17. који се зове *Место и начин чувања музејских предмета* наводи се да је „место трајног чувања музејских предмета – музејски депо“, док се нешто касније, у члану 26. који се још зове *Излагање музејских предмета*, недвосмислено наводи да се „музејски предмети ... трајно излажу и чувају на сталној музејској поставци“. Ово ће рећи да се музејски предмети, уз ретке изузетке „привременог повлачења“, не износе из установе, што одговара манастирској одредби по којој „хоћемо да се не узимају од нас стечени свети сасуди, иконе и завесе и књиге“. Ни преношење предмета у друге просторије музеја из депоа није дозвољено, осим у случају „уколико је потребно проучавање или обрада тих предмета,

²⁹² П. В. Менш, *нав. дело*, 305.

²⁹³ М. Шакота, *Студеничка ризница*, 54; У студији двоје новинара о културном и националном благу Југославије, која у научним круговима није наишла на адекватну реакцију, као узредна мисао дата је и представљена улога Св. Саве као „утемељитеља заштите у Студеничком типичу“, уп. М. Живковић и М. М. Тодовић, *Крађа културног и националног блага Југославије*, Београд – Горњи Милановац, 1995, 15 – 21.

²⁹⁴ Игуман манастира Студеница, Тихон (Ракићевић) је, у оквиру *Радионице за израду плана за манастир Студеницу*, одржане у новембру 2018. године, прочитао реферат на тему „Манастир Студеница као културно добро у односу на Студенички типик Светог Саве“.

²⁹⁵ *Списи Св. Саве и Стевана Првовенчаног*, (пр. Ј. Мирковић), Београд 1939, 84; *Стручно упутство о условима и начину чувања и коришћења уметничко-историјских дела*, Народни музеј (198/4 од 11. Об. 2001.)

али само под условом да за те предмете у свом радном простору има обезбеђен сигуран смештај за чување“, наводи се у члану 23. овог стручног упутства, а то такође кореспондира са правилом манастирског типика који каже да „... и не само да се не узимају, него нека се одатле ни не покрећу...“. Премда ово упутство не садржи прецизне казнене одредбе, а јасно је да то и не може да чини, у Закону о културним добрима, као кровном документу у области културних добара, читава поглавља посвећена су „казненим одредбама“, што одговара „ставу“ студеничког типика у коме се каже „а ко нешто од овога отимајући узима ради неког изговора, нека падне у грех црквене крађе и због овога нека буде осуђен законском казном“.²⁹⁶ Република Србија је 2021. године донела Закон о културном наслеђу у коме се у члану 71. говори о аспектима „културног наслеђа у опасности“, из чега би у наредном периоду требало да следе и подзаконски акти, али то у великој мери одговара и оној бризи на коју се мислило и у Студеници када се каже „узимајући ове, или мењати их ... не може ... осим у време невоље од пожара манастира ... или падне од земљотреса... или што друго...“.²⁹⁷ Одредбе упутства, па и других сродних закона, улогу директора и осталих стручних тела (већа, Колегијума) виде као кључну, особито у стварима велике одговорности и законом недовољно јасно утврђених правила, па ће чланови 19, 23, 27, 42, 53., бити само неки од оних који прописују одговорност директору („... дужни да о томе без одлагања обавесте директора музеја ...“) односно, како је у студеничком типичу наведено „... но нека није сакривено од самог игумана, него нека је уговорено и управљено од све старије братије“.

Табела 4 Компаративно „читање“ манастирског типика и музејског кодекса

Типик манастира Студеница (12. век)	Упутство Народног музеја (21. век)
„хоћемо да се не узимају од нас стечени свети сасуди, иконе и завесе и књиге“	„место трајног чувања музејских предмета – музејски депо“
„... и не само да се не узимају, него нека се одатле ни не покрећу...“	премештају се „уколико је потребно проучавање или обрада тих предмета, али само под условом да за те предмете у свом радном простору има обезбеђен сигуран смештај за чување“
„а ко нешто од овога отимајући узима ради неког изговора, нека падне у грех црквене крађе и због овога нека буде осуђен законском казном“	<i>Закон о културним добрима</i> (Сл. Гласник РС, 71/94; 52/2011; 99/2011; др закон и 6/2020 – др закон), члан 130.
„узимајући ове, или мењати их ... не може ... осим у време невоље од пожара манастира ... или падне од земљотреса... или што друго...“	<i>Закон о културним добрима</i> , чл. 71.
„... но нека није сакривено од самог	„... дужни да о томе без одлагања обавесте

²⁹⁶ Види чл 130. *Закон о културним добрима* (Сл. Гласник РС, 71/94; 52/2011; 99/2011; др закон и 6/2020 – др закон)

²⁹⁷ Види чл. 71. *Закон о културном наслеђу* (објављен у Сл. Гласнику под бр. 129/2021 од 28.12. 2021)

игумана, него нека је уговорено и директора музеја ...“
управљено од све старије братије“

Поред ових чланова који упоредо третирају исте проблеме с којима може да се сусретне манастирска ризница, односно музејски депо (музеј), а који се искључиво налазе у 21. глави типика, постоје и остале главе типика, односно остали чланови овог упутства, што упућује на исту природу посла задужених монаха, тачније кустоса. Међу важним обавезама унуар музејског (музеолошког) посла јесте вођење прилежне докуметнације – „књиге депоа“, тачније „улазне књиге“ и осталих регистра у који се уписују задужени кустоси (чл. 23), Комисије и остала тела, што одговара обавезама унутар манастирске економије где је веома важна да „се све излаже (записује у рачунске књиге) од манастирске правде, који служе уношења по мало да записују одакле и када, а изношења одакле и где“ (табела 5).²⁹⁸

Табела 5 Компаративно „читање“ манастирског типика и музејског кодекса

Типик манастира Студеница (12. век)

Упутство Народног музеја (21. век)

„се све излаже (записује у рачунске књиге) од манастирске правде, који служе уношења по мало да записују одакле и када, а изношења одакле и где“

„кустос збирке обавезно евидентира у књигу депоа“

Разуме се, још је и оних чланова и ставова музејског упутства којих нема у манастирском типичу (макар не студеничком), али који своју афирмацију доживљавају кроз остале средњевековне законе, а особито праксу. Јер, у члану 6. стручног упутства Народног музеја Србије каже се да „збирке музеја попуњавају се набавком музејских предмета путем археолошких ископавања, ..., откупом, разменом, пријемом поклона, легата и завештањем...“, што нимало није било непознато средњевековној пракси. Најчешћи примери набавке богослужбених предмета за манастирску ризницу управо су откупи, ређе размене, али свакако поклони, завештавања и др.²⁹⁹ Такође, у члану 18. *Стручног упутства* Народног музеја Србије јасно стоји да „музејски депо се посебно осигурава против насилног уласка у исти и уређен је тако да пружа безбедне услове за чување предмета од опасности пожара, излива воде и других штетних дејства...“, што је проблем с којима су се и манастири, тачније простори манастирских ризница, редовно сусретали и о њима се посебно бринуло, о чему усоталом пише и глава 21. студеничког типика.³⁰⁰ Члан 23. поменутог музејског

²⁹⁸ *Списи Св. Сава и Стевана Првовенчаног*, (пр. Л. Мирковић), Београд 1939, 85. Један од првих „инвентара“ сачинио је у Трнову Св. Сава, шаљући „часне црквене сасуде ... у своје отачаство“, уп. Студеничка ризница, 56. Теодосије, 256 – 257. о осталим пописима ризница, в. М. Шаkota, *нав. дело*, 83.

²⁹⁹ М. Шаkota, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, 29. О „куповини“, али и поклонима које Св. Сава добијао. в. уп. М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Жича*; Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 2014, М. Шаkota, *Студеничка ризница*, 55 (са старијом литературом), 45.

³⁰⁰ Шаkota, као уосталим већина истраживача сматра да је јужни део олтара – ђаконикон – са свим својим особеностима у градњи, пружао „посебну безбедност предметима“, уп. М. Шаkota, *Ризница Бање код Прибоја*, 30. О ђакониконима као ризницама в. Y. D. Varalis, *Prothesis nad Diakonikon: Searching the Original Concept of the Subsidiary Spaces of the Byzantine Sanctuay*, in: *Ierotopia, Sozdanie sacral`nih prostranstv v Vizantii I Drevnei Rusi* (Sost. A. Lidov), Moskva 2006, 282 – 298. Оспораваност ове хипотезе у новијој литератури није доводила у

упутства брине и о неповредивости простора музејског депоа, у који готово да и не могу да улазе „трећа лица“. „Улазак у депо трећих лица могућ је“, каже се у ставу 2, „само уз присуство кустоса збирке и у случајевима који оправдавају улазак трећих лица у музејски депо“. Даље се каже да „уколико постоји захтев трећих лица за улазак у музејски депо, а кустос збирке сматра да захтев није оправдан, коначну одлуку да се одобри улазак трећих лица у музејски депо доноси директор музеја посебним образложеним решењем“. Ова правила као да су писана по искуству манастирских ризница и заинтересованих гостију из прошлости, будући да је улазак „трећих лица“ у ризнице био недозвољен, а понекад је скупо коштао данашњу целокупну културну баштину Србије.³⁰¹

Манастирски типик и стална поставка: правила су ту да се мењају

Компаративно сагледавање типика манастира Студеница и кодекса Народног музеја у Београду, иако више симболичко, несумњиво показује конзистентност смислене тезаурације још од времена средњег века.³⁰² Па ипак, претварање ризнице у музеј није спроведено према законима манастира, колико, као што је показано, према неумитности другачијег живота и потреба манастира с једне, и промене дискурса на пољу визуелне културе и њених облика, с друге стране. У међувремену, неке законитости и правила су наставили да важе.

Као први услов испуњавања типичких правила наводи се да „хоћемо да се не узимају од нас стечени свети сасуди, иконе и завесе и књиге“. Заиста, пројекат сталне поставке, поготово последњи у низу који спроводе Народни музеј у Краљеву и Републички завод за заштиту споменика културе, тежи поменути обавезама. Куповина алармних система, стаклених кутија и све остале сигурносне опреме, као један од приоритета опремања простора, говори о потреби да се осигура безбедност ризничких предмета.

Други услов који каже да „хоћемо да се не узимају од нас стечени свети сасуди, иконе и завесе и књиге“ је већ доживео своју флексибилност измештањем ризничких предмета не само из ризнице, него и из цркве. Он је у великој мери комплементаран следећем ставу који каже „узимајући ове, или мењати их ... не може ... осим у време невоље од пожара манастира ... или падне од земљотреса... или што друго...“. Као снажна чињеница савременог живота, презентација културног наслеђа Србије у 20. и 21. веку, довела је у питање ригидне прописе студеничког типика. Они се, као што видимо, могу прекршити, само услед одређених дешавања. Природним катастрофама, као некада јединим разлозима померања предмета, данас се придружују доласци екипа Завода, или дописи манастиру за уступање предмета за

питање несумњиво брижљиво планирану конструкцију оваквих просторија које су током периода средњег века мењале своју намену и функцију. О овоме в. С. Ђурчић, *Баконикон као испосница: питање посебних просторних намена у монашкој црквеној архитектури Србије и Византије*, у: in: *СУММЕИКТА, Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, Београд, 2012, 191 – 211. О нарочитој безбедности у сремским манастирима, тачније ризницама, почетком 19. века в. М. Шакота, *Студеничка ризница*, 83. О строго контролисаним условима чувања и нарочито уласка у „скривницу“ Сијенске катедрале, у којој се чува реликвија Претечние деснице, в. М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *нав. дело*; 51, нап. 190.

³⁰¹ Када су мис Ирбијева и Макензијева пролазиле кроз Србију, на својим путовањима су бележиле разне ствари и њима интересанте појединости, а један од таквих детаља тиче се и њихове жеље да виде и остале драгоцености у манастиру (да уђу у ризницу – С. М.), на шта им је задужени монах рекао да их „нема“ више и да због страха од „Мусломани у манастиру ... не смеду да извлаче драгоцености из њихових скривалишта“, уп. Г.Мјур, Мекензи, А. П. Ирбијева, *нав. дело*, 295.

³⁰² I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 24.

гостујуће изложбе. Док су некада монаси Студеници „узимали сасуде“ у време великих пљачки, разарања и пустошења манастира, и преносили их по неколико стотина километара далеко, тако они данас путују у разне градове Србије и Европе, представљајући не само манастир Студеницу, него и национално наслеђе. Према су ризнички предмети некада покретани и сакривани, у торњеве цркава и друге репозиторијуме³⁰³, они данас путују да би били излагани и репродуковани у великим музејским галеријама и значајним монографијама и публикацијама.

Наравно, постојање сталне поставке у манастиру такође помера границе домета типика, али, као и на примерима гостовања, то чини као део ширег разумевања потребе другачије употребе наслеђа. Ови примери јасно показују и перцепцију заштите, што се у вековним трајањима мењала и прилагођавала његовом разумевању. Јер, док су некада предмети померани само како би се сачували/заштитили, они данас напуштају манастир, или конак, како би били конзервирани/рестаурирани – „улепшани“, али и заштићени у оквиру процеса музеализације.

Могућност да „се све излаже (записује у рачунске књиге) од манастирске правде, који служе уношења по мало да записују одакле и када, а изношења одакле и где“, и данас је промењена, па се уписивање документације поменутих процеса, поред манастира, води и у службама завода и надлежних музеја. Партнерство на овим пословима проширује одговорности, коју осим некадашње сагласности манастирског братства („... но нека није сакривено од самог игумана, него нека је уговорено и управљено од све старије братије“), носе и установе културе и њени запослени.

³⁰³ Т. Костић, *Хајдук Јеген-пашина похара патријаршијског блага з Грачанице*, Скопље: Јужни преглед 1934.

ГАЛЕРИЈА ФРЕСАКА (ПРИ НАРОДНОМ МУЗЕЈУ СРБИЈЕ)

Галерија фресака при Народном музеју Србије представља тек једно од неколико одељења централне музејске установе у Србији. Према одредбама новог Статута, Галерија фресака је „Музеј у саставу“ у оквиру „Центра за збирке и истраживања“.³⁰⁴ Иако је у ширим друштвеним и научним оквирима важила за „самосталну“ установу, њен правни положај никада није био независтан. Настала као некадашње настојање да се, у духу француске школе копистике, „скидају“ фреске српског средњег века ради научног рада и пропагандне улоге, она је своју мисију наставила да испуњава готово до самог затварања и интегрисања у Народни музеј Србије.

Почеци Галерије, приметни дубоко пред крај 19. века, важни су као смислени облик заштите фреско-сликарства (и скулптуре). Већ уоченом пионирском труду Димитрија Аврамовића, Валтровића и Милутиновића, треба додати и предлоге Јанка Шафарика о формирању збирке копија фресака, о чему је у овом раду већ било речи.³⁰⁵ Каснији напори Владимира Петковића, директора Народног музеја, да се одређене целине из угрожених манастира „скину“ и пренесу у Музеј, за шта је већ био ангажован српски сликар Пашко Вучетић, нису наишли на разумевање Министарства. Иако се урушавањем читавих зидова појединих манастира показала сва исправност, али и далекосежност Петковићевих ставова, било је касно, и поједине фреско-целине су заувек изгубљене.³⁰⁶ Занимљиво је, узгред, да је Петковићеве ставове након неколико деценија јавно понављао и први директор Галерије фресака, Милан Кашанин. И он је, да ли из потребе да се на поставци нађу и оригинали, или из објективне забринутости за угрожено наслеђе, желео да се у Галерију пренесу оригинали, тачније да се фреске скидају са зидова цркава.³⁰⁷

Сву иронију донео је период након Другог светског рата, када су се спорадични радови из Жиче³⁰⁸, изложбе руских копија из 1927. године³⁰⁹, или иницијативе за покретање оснивања „Галерије сликарских копија и садрених (гипсаних) одливака“³¹⁰, показали минорним, будући да је за потребе једне изложбе за само две године копирано неколико стотина радова.³¹¹ Познато је да се одлуком Комитета за културу и уметност Владе ФНРЈ 8. јуна 1948. године тражило ванредно финансирање копирања фресака, што ће резултирати каснијим теренским радом француских и српских копијата.³¹² Ово прегнуће међународног карактера, приказано на изложбама у Паризу и Загребу, постаће основ за касније формирање Галерије фреска у Београду, на простору некадашње синагоге.

³⁰⁴ <http://www.narodnimuzej.rs/wp-content/uploads/2019/11/Statut-Narodnog-muzeja-u-Beogradu-1.pdf>

³⁰⁵ Види поглавље два/старијарске праксе и изложбена активност крајем 19. и почетком 20. века у Србији.

³⁰⁶ Г.Томић, *Рад на формирању Средњовековне збирке у Народном музеју од 1921. до 1955 године (за време управе Б. Петковића)*, Зборник Народног музеја XI – 2/1982, 235 – 254; Н. Комненовић, З. Живковић, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, Народни музеј, Београд, 1980.

³⁰⁷ Н. Комненић, *Милан Кашанин као директор Галерије фресака*, Зборник Народног музеја, 76.

³⁰⁸ Б. Поповић, *Стварање збирке копија фресака*, 511.

³⁰⁹ *Исто*, 511 – 512.

³¹⁰ *Исто*, 512.

³¹¹ *Исто*, 513.

³¹² *Исто*.

Истраживаче је, једнако као као и историјат Галерије, интересовао феномен „копије у музеју“. Видевши то као несумњиво музеолошки терен, који је још последњих деценија прошлог века заслуживао посебну пажњу, Нада Комненовић је, као запоселна у Галерији фрескака, прва исказала овакво становиште. Она је копију-фреску дефинисала као посредника између фреске и посматрача, додељујући јој комуникацијску улогу, поготово са места у цркви која то због своје неприступачности и даљине и није у стању да оствари.³¹³ У том смислу, копија је не само замена за неприступачну фреску, него и документ фаза једне фреско-целине и њених промена, па ће само копирање, строго узев, бити и део процеса заштите документацијске вредности.³¹⁴

Своје виђење на тему *Substitutes – a part of museums* изнео је и Иво Мароевић.³¹⁵ Он је посебно истакао копију у служби реконструкције амбијента, „(...) da bismo mogli ostvariti jedinstvo predmeta i stvarnosti izvan muzeja i u muzeju, što ga onemogućuje vremenaska i prostorna dimenzija trajanja objekta na različitim mjestima.“ Подневши типологију копија, предложио је поделу на: 1) копије које су израђене у музеју ради заштите оригинала...2) копије које су израђене као реконструкције уништених или изгубљених оригинала 3) изворни музејски предмети који су сакупљани зато што су израђени као копије 4) копија као друга врста изражајног медија.³¹⁶ Ове „дефиниције“ и поделе, поновиће деценију касније, у својој студији о музеологији.³¹⁷

Да је тих година тема копије у музеју била изразито актуелна, показује и Икофомов сиомпозијум, који је, као резултат рада, публиковао два броја часописа.³¹⁸ У њему су своја виђења на нивоу теорије изнели водећи музеолози оног времена, на које су се надовезивале колеге као сведоци практичних остварења таквих ставова у музејском раду.

При организацији сталних поставки, поједини музеји озбиљно рачунају на копије. Тим поводом, написан је и рад за звање вишег кустоса у Народном музеју у Крушевцу, који је проблематизовао реконструкцију средњовековног костима.³¹⁹

Када је 2012. године у Музеју примењене уметности организована изложба „Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака“, појмом копије у музеју се, индиректно, бавио и Драган Булатовић.³²⁰ Наводећи незаобилазну потребу да се о „копији у музеју“ говори (с оправдањем), он не види разлог за антагонизме између копије и оригинала, напротив.³²¹ Копију сматра важним чиниоцем у процесу очувања и идентификовања памћења, позивајући се на постмодернистичка убеђења себи својствене врсте.

Као део своје докторске дисертације, одбрањене на одељењу за историју уметности 2016. године, феноменом копије у музеју, превасходно у контексту заштите споменика културе – Богородице Љевишке – бавила се и Јелена Павличић.³²² Она је веома детаљно

³¹³ N. Komnenović, *Galerija freskaka Narodnog muzeja u Beogradu; Muzej kopija fresaka i odlivaka skulpture*, *Muzeologica Informatica* vol. 16, 3 – 4, 1985, 9 – 11.

³¹⁴ Исто

³¹⁵ I. Maroević, *Substitutes for museum objects: Typology and definition*, in: ICOFOM Study series 8/1985, 117 - 123

³¹⁶ I. Maroević, *нав. дело*. 117 – 123; о типологији копија види још и: F. S. Kaplan, *Typology of Substitutes: system – descriptions – fields of use*, *ICOFOM Study Series* 9/1985, 121 – 131.

³¹⁷ *Uvod*, 155 – 158.

³¹⁸ *ICOFOM Study series* 8/1985; *ICOFOM Study Series* 9/1985.

³¹⁹ М. Ђеранић, *Копије у функцији сталне поставке Народног музеја у Крушевцу, рад за звање виши кустос; према: Д. Булатовић, Рецепција орнаменталног наслеђа између симболичке самодовољности и контекстуалног поједностављивања*, у: Д. Миловановић, *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд 2013, 122.

³²⁰ Д. Булатовић, *нав. дело*, 111 – 123.

³²¹ *Исти*, 122.

³²² Д. Прерадовић, *Копија у музеју: на примеру Галерије фресака*, 559.

посветила пажњу феномену произвођења сведочанстава, у чему је настајање копија-фресака одиграло значајну улогу. Каснијим изложбама насталим на основу (копија) сликарства Богородице Љевишке, а и судбином самог манастира, потврђена је важност копирања као несумњиве документацијске мере.

Музеализација обрнутог смера: од музеолошког ка примарном („религијском“)

Будући да је Народни музеј Србије целину хришћанског стваралаштва распоредио на периоде, тешко би могли да пратимо промене на предмету изван његових хронолошких, или рецимо, тематских контекста. Јер, не само да се у различитим збиркама предмети различито „понашају“, ношени инерцијом музеалности, већ и свака друга колекција има своје законитости, наметнуте пре свега врстом предмета, правним регулативама, па и методологијом у њеном руковођењу. Стога ће нама овде посебно илустративна бити „збирка“ копије фресака и одливци пластике“, односно „музеј у саставу“, илили некадашња Галерија фресака. Она ће као студија случаја с посебном историјом и интегритетом стварања, послужити да се уоче извесна „правила“ виђена на примеру студеничке ризнице, што би се касније, у теоријском делу, додатно анализирано.

Одабиру једног целивитог одељења/музеја за студију случаја, пре него трагања за појединачним изложбама или примерима на предметима унутар тих целина, треба додати и још неколико напомена. „Црквено“ наслеђе у музеју овде је представљено са „празним рубрикама музејског картона“ о његовој прошлости. Другим речима, оно никада није био део богослужбене праске, или ритуала у цркви, већ је стварано као документација цркве. Како се на многим местима у овом раду, па тако и у наредном поглављу црквеног музеја, анализира сакрални предмет у музеју, нама ће ова помало чудна ситуација, у којој је уметнички музеј (његов део) парадигма „црквеног музеја“, бити полигон за показивање још неких потенцијала наше теме.

Пример Галерије фресака аутентичан је из неколико разлога. Континуирано настојање различитих власти и управа Галерије да она и симболички, некада и дословно, опонаша поједине црквене форме, послужиће нам као прилог хипотези да се њена музеализација одвијала у супротном смеру. Колико се овај феномен може огледати у чину затварања Галерије фресака, као установе која је „умрла“ свој примарни живот и постала „музејски предмет“ и овде ће остати на нивоу претпоставке, будући да се свеукупни одговор на то питање очекује из националног музеја и његових посленика.

Премда је акцентовано сагледавање процеса у правцу *музеолошко* → *примарно* („религијско“), оно као пред-фазу има и своје примарно („религијско“). Како говоримо о наслеђу које је црквено, или с предзанком црквеног, овај дуги процес се може сагледавати и у оквирима „затвореног круга“: *примарно* („религијско“) → *музеолошко* → *примарно* („религијско“), у коме се најпре одиграва *примарно* („религијско“) → *музеолошко* (као процес стварања копије-фреске), па тек онда *музеолошко* → *примарно*/„религијско“ (као део стварања религијског контекста).

Преношењем фреске на платно, натегнуто у раму, она постаје још једна слика у музеју. И то не било каква. Јер, када стојите испред слике ви знате да је у питању мртва природа, фигурација, апстракција – речју – ви можете да препознате жанр, или мотив слике. Када стојите испред копије фреске у музеју, ви, или гледате религиозну слику, што она

свакако није, или вам је потребно објашњење *где је* она настала. Та мала легенда на зиду рећи ће вам *шта је* она – да то није религиозна слика, него „само“ слика настала да подражава оригинал.³²³

Будући таква, као и друге слике, има задатак да буде *гледана*. Међутим, њено гледање има мнемотехничку улогу, јер представља заштиту оригинала и бележење свих тренутних и претходних промена, или како је то примећено „начин присуствовања оригинала у копији могао би се назвати памћењем и сећањем“.³²⁴ На овај начин, „оно што копија преноси и предочава не би било ништа друго до запамћена слика оригинала“.³²⁵ Вештина памћења практични смисао проналази међу публиком и њиховим односом према начинима памћења. Када је један посетилац 12. априла 2009. године у књизи утисака забележио да су „изузетне репродукције један од најбољих начина да се ове дивне фреске спасу од заборавља. То нарочито важи за фреске из манастира Сопоћани, које, нажалост, никада нећу имати прилике да видим живо.“, он је очигледно гледање идентификовао са памћењем, односно незаборављањем.³²⁶ У исто време, да није било копије фреске на првом месту, не би ни било апотеозе сопоћасног сликарства. Јер, копија „верификује, потврђује и учвршћује статус оригинала“.³²⁷

Гледање је, када је фреска у питању, привилегија посматрача. Средњовековна композиција насликана на двадесет и више метара у висину, где око не може да допре (како због даљине, тако и због мрака), постаће добро осветљена, приступачна композиција. Управо та чињеница ће од ње и „направити“ слику. Јер, она ће, супротно религиозном концепту, бити извучена из контекста и постављена као објект (научног) посматрања, који је у савременој историографији препознат као пожељан.³²⁸ Тек тако, почеће истраживање свих њених других карактеристика: начина настанка фреске, њене технике, атмосферских промена и сл. Али, може се рећи и овако: „У византијском схватању, слика задобија извесну гносеолошку функцију, постаје медијум спознања Бога. Сама по себи, као предмет одређених физичких својстава, или као материјални „запис“ или траг комуникације нематеријалног садржаја, она је безначајна и безвредна.“³²⁹ Смисао контекста управо и лежи у чињеници да је византијска слика, као и свака друга слика, „копија“ идеје, како је то Теодор Адорно (Theodor Adorno) истицао. Не само идеје, већ и дубљих погледа на свет који сву твар, па тако и ликове, види као слике архетипа, или прволика.³³⁰

³²³ Копије фресака што се данас чувају у Музеју примењене уметности, као својеврсне минијатуре великих целина, преознате су и као „плочице“, уп. Ј. Павличић, *Нав. дело*, 200.

³²⁴ S. Мијушковић, *Remember Original(ity)*, Простори памћења 2/2013, према: Д. Булатовић, *нав. дело*, 122.

³²⁵ Исто. У случају српских кописта, памћење и техника наношења слојева, те коришћење различитих боја направљених у околини манастира.

³²⁶ Када је Френсис Јејтс (Francis Yates) својом књигом *Вештина памћења (The Art of Memory)* показала све облике сећања, посебно је истицала функцију сећања кроз активност гледања. Оно се састоји у привођењу различитих временских стања у садашњост и згушњавања временских нагиба једне слике у садашњости које се може искусити. Својим еластичним гирањем циља на једно нарочито „овладано“, или „испуњено“ временско стање које би се дало емфатички описати као *kairos*, уп. F. Yates, *The art of Memory*, Vol. III, London and New York, Routledge, 81.

³²⁷ Исто.

³²⁸ Када је историја архитектуре трагала за новим методама изучавања византијских споменика, предложено је да „requires that we look at individual components of such entities, not only outside their original settings but often substantially removed from each other in time and place“. Тек након овог процеса „combining these elements mentally into a new „virtual“ entity, we can begin to appreciate the vision expressed by the Byzantines in their churches.“ S. Ćurčić, *Religious Settings of the Late Byzantine Sphere*, in: *Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557)*, ed. H. C. Evans, New York, 2004, 65. О појединачном гледању предмета у музејима в. С. Dancan, *Civilizing rituals: Inside Public Art Museum*, 19, (са старијом литературом).

³²⁹ S. Мијушковић, *нав. дело*, 134.

³³⁰ Треба, уосталом и приметити, да је прва икона, или фреска, била „копија“, односно „отисак“ Христовог лика на тканини; Ако одете у Хиландар и присуствујете литургији, приметите током (обавезног) целивања чудотворних икона у наосу да поред сваке постоји још једна мала, рекли би „репродукција“ велике. Њу монаси,

Пут ка *религијском* изгледаће као пут ка стварању контекста и широке лепезе програма установе. Да ли како би гледање било асоцијативно, или како би било по мери посматрача/верника, историја настајања оваквих и сличних музеја показивала је велику спремност њених оснивача за стварањем контекста гледања – сценографијом. Надомешћујући изворни контекст синтезе уметности и богослужења, који као „тотални музеј“ може постојати једино у цркви, музеји су се трудили да поставком изложбе сугеришу сакрални наратив простора. Он може приближније да дочара атмосферу храма, будући да архитектуром и сликарством комбинује два основна градивна и симболичка елемента једног сакралног здања. Тиме копија приближава музеј и цркву до тачке њиховог потенцијалног физичког и симболичког срастања, избегавајући притом да вештачки „твори“ сценографије, тако својствене савременим изложбама сакралног наслеђа.

Но, у случају Галерије фресака, односно њених претеча у виду институција, било је и таквих замисли. На конференцији музејских радника, 28. маја 1948. године Милорад Панић – Суреп, поднео је извештај о стању музеологије у земљи, предлажући оснивање централне институције „Музеја старе српске уметности“ – копија фресака, ситне пластике, каменореза, дубореза, уметничких рукописа, везова, архитектонских облика, преко копија оригинала. Као идеалну пројекцију поставке музеја (архитектуре), он је видео ентеријер храма, односно да копије фресака буду постављене на унутрашњу шкољку површине цркве. Сматрајући да унутрашњи простор треба да удахне живот предметима, истакао је: „Тиме би објекти били живи, а не „музејски“ тј налазили би се у својој природној средини, а не у витринама“.³³¹ Архитектонски ближу храму, нову Галерију фресака видели су и други културни посленици онога времена. Ђурђе Бошковић је сматрао да Галерија треба да прерасте у музеј сликарства, скулптуре и примењене уметности средњег века, у „готово аутентичној средини“. Предлози су, стога, ишли у правцу смештања Галерије у просторе Светосавске цркве или на Новом Београду.³³²

Гледању у простору и стварању јединственог амбијента, који се није десио према замислима појединаца, али је својим материјалом, поставком (конфигурацијом) и интервенцијама у простору био довољан за сугестивност посматрача³³³, придружена је и музика као важан сегмент рада Галерије у њеном лугом трајању. Извођење хорске и оперске музике, требало је да Галерији пружи могућности и за друге садржаје и програме. Гледајући копије-фреске у простору који својом сценографијом неодољиво (треба да) подсећа на цркву, те слушајући појање у друштву „истомишљеника“, несумњива је секуларизована верзија црквеног живота. О томе сведоче и реакције публике, која је Галерију видела као „мало светилиште“, истуичући управо симфонију фресака, музике и осталог аранжмана (књига утисака, 1. 8. 1987.). И сами извођачи, с друге стране, истицали су важност амбијента за добро извођење музике (књига утисака, 6. 7. 2004.). Стварање оваквог простора и сукцесивно свођење Галерије на догађаје, не и на живу продукцију, такође је имало своје црквене особености. Тако је један посетилац задивљен уметношћу што је видео, остао тужан „због самоће која их окружује.“ (књига утисака, 6. 4. 2004.). И други коментари о „умртвљеној установи“ (4. 3. 1982.), те статистика из првих деценија Галерије што је показивала

као и верни народ, подједнако, с истим изразом поштовања, целивају и клањају им се. Колико год чудотворне иконе биле старе и у себи криле бројне легенде и исцељења, оне поред имају своју „копију“, као ниже постављену икону коју је лакше целивати, будући да су чудотворне велике и у стаклу. Иако је, дакле, стакленом преградом направљена разлика између „оригинала“ и „копије“, однос (и савременог и средњевијековног) човека према архетипу није се променио, па је сценографска разлика којом једну икону издвајамо („кријемо“), а другу показујемо („откривамо“), овде поништена.

³³¹ М. Панић Суреп, *Преуређење наших музеја*, Музеји 2, 1949, 57 – 58.

³³² Б. Поповић, *Галерија фресака у Београду*, необјављена монографија; премда Галерија неће доживети да постане „црквенализована“, поједини радови из Галерије фресака ће постати стални екпонати у цркви Санта Кроче у Италији, уп. Политика, 15. 11. 2011.

³³³ О разликама соба из одређеног периода, в. П. В. Менш, *нав. дело*, 292.

тенденцију опадања броја публике³³⁴, очито инсинуирају атмосферу храма, пре него живе баштинске установе.

Развијање установе од недовољно промишљене до насушне потребе једног друштва имаће и своје музеолошке и религијске конотације. У том простору наћи ће се места за два супротстављена феномена која ће коначно значити и затварање Галерије фресака – *фетиши* и *деструкција*. У свом излагању, које је Мирјана Ђоровић-Љубинковић изнела 1965. године, стоје следећа запажања: „Галерија фресака основана је 1952. године без јасно одређене концепције. Има података да су иницијатори њеног оснивања замислили да то буде документациони центар наше средњовековне уметности.“³³⁵ Овакав став, изречен као одјек на претходне године, у којим се искључиво радило на промовисању средњовековне фреске и монументалног сликарства, упалио је методолошке аларме појединаца, који нису били ни тендециозни, ни непромишљени, већ пре свега чињенични. Јер, „у читавом том периоду није било ни довољно стручног кадра ни довољно финансијских могућности да се развију други сектори делатности, иако је из самог рада све јасније произлазило да се Галерија не може задржати само на уском подручју пропаганде.“³³⁶

Но, године и деценије стварања култа око Галерије, коначно су изнедриле и галерију-храм, која је то постала не само због карактера предмета које излаже, већ и због начина њихове презентације и публике. Галерија је служила као место екскурзија и истраживачки центар научника те је, уз обавезне посете странаца, имала хибридни карактер. Њена богата понуда материјала, неретко је стављала у други план све оне активности које су публика, па и сами музеји, очекивали да се десе.³³⁷ Та религија која је стварана око Галерије, на крају је резултирала и *Друштвом* и разним апелима против њеног затварања, што су утицали и на перцепцију посетилаца, али и на разумевање копије као вредније од оригинала. У једном виђењу проблема с којим се суочава Галерија истиче се како се „овде у белом свету реплике тих фресака чувају као благо“.³³⁸ Не само да су оне вредне као копије, па самим тим остварују своју едукативну улогу, већ оне након дешавања на Косову и Метохији, наводећи се као пример цркву Богородице Љевишке, постају оригинали.³³⁹

Незадовољство стручне и научне јавности поводом дешавања око најаве затварања Галерије покренуло је низ питања: неисправне инсталације, преполовљен галеријски простор, непостојање великих изложби и друго. Као један од битних разлога за неодрживост функционисања Галерије наводи се и „непостојање сликара конзерватора“.³⁴⁰ То значи да се Галерија, као и многи други музеји, суочила с немогућношћу проширивања фонда збирки. Иако су некада изложбе Галерије морале да буду организоване у сајамским халама, сматрало се да је и даље недовољно радова за потребе функционисања Галерије.³⁴¹ И данас остаје питање колико је на примеру Галерије фресака могуће поставити знак једнакости између афирмисања поседовања као божанства и афирмисања произвођења (поседовања) као божанства, који се, како је то разумео хрватски музеолог, развијају у катедралама нове

³³⁴ Н. Комненовић, *Галерија фресака у Београду 1953 – 1973*, Зборник Народног музеја XIII – 2, 250 – 253.

³³⁵ Б. Поповић, *Галерија фресака у Београду*, необјављена монографија, оснивање галерије фресака; Мирјана Ђоровић-Љубинковић је, стиче се такав утисак, била неповерљива према Галерији као музеју (средњег века, или копија). Наводећи неколико разлога за то, она је Галерију ипак видела као документацијски центар.

³³⁶ *Исто*

³³⁷ У књизи утисака често се могу наћи две категорије коментара: један је одушевљење фрескама и други је ламент над судбином галерије, али и критике за непостојање репродукција, грејање, и остале ствари које су спадале у домен организације Галерије и односа према публици.

³³⁸ *Политика*, 23. фебруар 2007.

³³⁹ *Исто*

³⁴⁰ *Данас*, без пагинација, документација/хемеротека Галерије.

³⁴¹ Ове промене видљиве су и у извештајима о раду, где је приметна опадајућа крива у броју копираних фресака у годинама и деценијама што су долазиле након оснивања

религије.³⁴² Јер, као и код других музеја, и Галерија се, што због своје презентативности (изложбе у иностранству), што због репрезентативности (идентитета), суочавала са селекцијом (поново насликаних) предмета. Копирање најбољих, или најугроженијих фресака морали су бити два кључна критеријума за њихово настајање и далекосежни процес тезаурације, што јасно потврђује и временски оквир копирања, који се задржао на периоду од 11. до 15. века. Неприметним произвођењем Галерије у место стварања и излагања најбољих дела, за најбоље посетиоце (научнике, странце), фетишизирана је сама установа заједно са музеалијама, свдећи их на предмете „култа“, пре него на оно што су и замишљени да буду – копије фресака.³⁴³

Ако је Галерија фресака „основана (...) без јасно одређене концепције“, онда је и њено затварање, недовољно промишљен потез (са становишта њених успеха у иностранству и ширег културно-уметничког, па и идентитетског значаја). Међутим, он се може и њега треба сагледавати примерено савременим кретањима с једне, па и музеолошких законитости, с друге стране. Иницијатива (привременог) затварања Галерије фресака и њеног претварања у конзерватоску радионицу, била је у служби свеукупне адаптације и отварања Народног музеја Србије. Поред бројних апела и отвореног противљења струке, она је ипак затворена за посетиоце, и данас представља „магацин“ копија фресака и конзерваторску радионицу Народног музеја Србије. Колико је анимозитета између музеја (Народног музеја Србије) и „цркве“ (Галерије фресака³⁴⁴) само на равни институционалне улоге и допадљивости, коју је Галерија стварала и у време затворености Музеја, можда можемо тражити и у чињеници да, када се Народни музеј Србије (поново) отворио, Галерија фресака се затворила. Међутим, чак и ово затварање, као несумњиво подређивање целини (Народном музеју Србије), значило је „ритуално“ затварање с једне и „музеализацију музеја (у саставу)“ с друге стране. Полако и дугогодишње замирање активности Галерије фресака претпостављало је два аналогна чина – *деструкцију* као процес ка музеализацији Галерије – само једног одељења Народног музеја Србије. Та деструкција, којој је претходила *фетишизација*, имаће за циљ интегралистичко деловање Народног музеја Србије у будућности, што неодољиво алудира на ритуално уништавање предмета у цркви као заштиту од бласфемеије и светогрђа *читаве целине*. Тај процес имаће и своје музеолошке, или културолошке пројекције, будући да је Галерија фресака испунила своју мисију. Као и свака друга љупка домаћица или гејша на пословном ручку, како је то Шола метафорички описао, важна за слику и добар угођај, она је на крају дубоко искоришћена и остављена (од свих).³⁴⁵

Идентитет Галерије фресака почива на неколико бизарних чињеница што се сабирају у једном питању: да ли је важније да се (средњовековно наслеђе) сачува/заштити, или да буде „лако преносиво“? Колико год звучало против сваке логике оно свакако има посебно место у историји Галерије фресака. Заштита наслеђа у виду копистике, организована као посебан пројекат након Другог светског рата, имаће своју улогу у популарисању средњовековне уметности широм најразличитијих меридијана. Жеља за промовисањем, не само средњовековног наслеђа као таквог, него и државе и друштва у целини, пренела је питање Галерије са научног и стручног, на терен политичког. Иностране изложбе имале су за

³⁴² Т. Šola, *Vrijeme za teoriju*, u: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb 2003, 268.

³⁴³ О потенцијалним моделима реорганизације музеја сличног карактера, базиране на антропоцентричној и музеолошкој платформи, в. D. Konstantios, *Byzantine & Christian Museum: a different policy is possible*, in: *Ilissia* 1/2007, 4.

³⁴⁴ Иако се сматра да „Галерија фресака досадашњом концепцијом није остваривала визију цркве или црквене ризнице већ, напротив, сазнајног места о уметности и култури средњовековне Србије“ није се пропустило указати на мало познато упориште прве „стварне“ претече Галерије – Музеј јужне Србије као црквеног музеја. уп. Б. Поповић, Галерија фресака у Београду, необјављена монографија (Нова галерија)

³⁴⁵ Т. Šola, *нав. дело*, 271.

циљ да дефинишу нови програм партије – космополитски и несврстани. Таква врста (стручне – научне) презентације имала је за циљ (политичку – идеолошку) репрезентацију.³⁴⁶

Већ у самим почецима Галерије фресака, препознајемо изразити преображај примарног (религијског) у музеолошко. Рад на терену наших и француских копииста изнедриће ванредан број копија фресака, које ће, настајући у самим тим манастирима, касније представљати музејске експонате на изложбама у Југославији и свету. Међу многима, свакако се издваја изложба у Паризу, под називом *Средњовековна уметност Југославије. Мулажи и копије које су извели југословенски и француски уметници (L'Art medieval Yougoslave. Moulages et copies exécutés par des artistes Yougoslaves et Français)*, или *Изложба средњовековне уметности народа Југославије*. Организована 1950. године у дворцу Шајо, само неколико година након промене власти и целокупног (политичког и идеолошког) система у земљи, била је усмерена ка приближавању широким „народним масама“.³⁴⁷ Чак тринаест просторија било је издвојено за представљање уметности народа Југославије између 9. и 14. века.³⁴⁸ Осим фресака, које су читане као доминантан сегмент српског наслеђа, важан део изложбе заузимала је пластика, у којој је посебно место у анализама поклоњено серији стећака, особито са територије данашње Хрватске. Организатори и „комесари“ ове изложбе били су угледни културни посленици: Ђурђе Бошковић, Мирослав Крлежа, Јарослав Кратина, Џвито Фисковић, те Љубо Бабић као амбасадор.

Презентација српског и југословенског наслеђа у Паризу имала је вишеструки значај: она је требало да прикаже величину византијске културе, у многоме једнаку, неретко и значајнију од Западне, али и да вредности средњег века припише социјалистичком идеолошком систему вредности. Ова борба за интерпретацију/репрезентацију, након борбе за „територију“ (позиционирања византијске/југословенске уметности унутар западноевропских културно-политичких кругова³⁴⁹), оваплотиће идеје средњег века у савремено друштво. У свом осврту на домете изложбе и њену рецепцију у јавности, Крлежа није презао да средњовековне идеале види у социјалистичком друштву: „*Suvremena južnoslovenska socijalistička anticipacija danas samo je dijalektički pendent čitavom nizu naših srednjevekovnih anticipacija, staroslovenske, glagoljaške, ćirilo-metodijanske borbe za ravnopravnost narodnosti i jezika (...) bogumilske laičke revolucije (...) i na koncu anticipacije predgiottovskog neohelenističkog slikarstva (...) koje je kod nas, na našem terenu u Sopoćanima i Mileševi dalo nekoliko umjetničkih ostvarenja, koja se mogu o svojoj artističkoj vrijednosti mjeriti s remek-djelima zrele, renesansne, zapadno-evropske umjetnosti*“.³⁵⁰ Наслеђе вредно памћења биће полигон за употребу његових „супстрата“ у идеолошке сврхе у коме сазнање објекта од стране субјекта прераста у сазнање субјекта од стране објекта. *Религијско*, уочено уз помоћ

³⁴⁶ О појмовима презентације и репрезентације в. М. Тимотијевић, *Таковски устанак – Српске цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд 2012, 17.

³⁴⁷ Ђ. Бошковић, *Изложба средњовековне уметности југословенских народа у Паризу*, Музеји 5/1950, 4.

³⁴⁸ Према: Ј. Павличих, *нав. дело*, 185, наилазимо да је било изложено 259 копија фресака и мулажа средњовековне пластике, 11 оригиналних фресака и 10 оригиналних икона, док код Б. Поповић, *Стварање збирке*, 515, проналазимо нешто мање бројке: 160 копија и 105 одливака скулптуре.

³⁴⁹ Домаћа штампа је, током трајања изложбе, инсистирала да Југославија заслужује „место које јој с правом припада у историји уметности“, уп. Павличих, *нав. дело*, 187.

³⁵⁰ М. Крлежа, *Predgovor*, у: *Izložba srednjevekovne umjetnosti Naroda Jugoslavije*, Zagreb, 1951. 6. Остаје питање у којој је мери Мирослав Крлежа могао бити упознат са концептом многих анти-религијских музеја у Русији двадесетих и тридесетих година двадесетог века, будући да је већина користила исти наратив видљив у Крлежином тексту, али и исте материјале, односно експонате – копије, фотографије, одливке... уп. Е. Teryukova, *Display of Religious Objects in a Museum Space: Russian Museum Experience in the 1920s and 1930s*, *Materijal Religion* Vol. 10, Issue 2/2014, 256.

музеолошког, овде је дато као поунутрашњивање локалних особености једног (истог) народа, који то није могао да спозна на другачији начин.³⁵¹

Већ неколико пута помињана гостовања Галерије фресака изнедрила су посебну врсту обрнуте перспективе путовања; како многи људи из расејања, али и љубитељи уметности других култура и нација нису у могућности да посете ова места (манастире) и постану својеврсни ходочасници, њима ће Галерија фресака својим „ходочашћем“ (путовањем ради исказивања вере и љубави према средњевековој уметности и сликарству) пружити прилику да осете дух прошлих времена и снагу стваралачког *creda*. Интересовање за српско средњевековно наслеђе је било толико велико, да је Галерија након изложбе у Паризу, гостовала у чак четрнаест великих градова: Единбург, Лондон, Утрехт, Дизелдорф, Минхен, Хамбург, Брисел, Цирих, Беч, Хелсинки, Копенхаген, Венеција, Милано. Након ових путовања, изложбама се обилазила и Јужна Америка, затим Сједињене Америчке Државе, те на крају земље Источне Европе, а успехе изложби и свечана отварања уприличиће највећи византолози онога времена. Ми ћемо овде издвојити неколико важних и великих појављивања, на којима је Галерија фресака заузела запажено место. Копијама фресака учесовала је на Светској изложби у Монтраелу 1967. године, као и на изложби „Уметност у свету у 1200. години“ у Метрополитен музеју у Њујорку 1970. године.³⁵²

У новим друштвеним околностима, са наслеђем модерне уметности као релативно младе и неафирмисане, Југославија је, иако секуларна и атеистичка држава, видела средњевековно наслеђе као прилику да споји „Исток и Запад“, како у културолошком, тако и на политичком плану. Она је сама, као „путујући музеј“, постајала место сусрета и „помирења“ и два идеолошки различита наслеђа – Источног и Западног – и две идеолошки различите политике – социјалистичке/комунистичке и демократске/капиталистичке. Међутим, нестанком Југославије и њене несврстане политике, фокус се измешта на поље очувања и заштите средњевековоног наслеђа на Косову и Метохији, као угроженој (светској) баштини. Некада југословенска, збирка копија фресака почетком трећег миленијума постаће (изразито) српска, апострофирајући читаву нацију као „земљу фресака“.³⁵³ Али, тоталном интеграцијом у Народни музеј Србије, Галерија фресака ће бити тек део српске историје уметности „од праисторије до новог доба“, док ће „обилажење“ и „гледање“ наших манастира у другом светлу бити могуће искључиво повратку на „изворна“ *ходочашћа*, односно гледању *in situ*. Престанак производње сведочанстава – оних делова културе вредних памћења – подразумеваће афирмисање нових-старих религијских модела: ходочашћа, приложништва, афирмацију монаштва и православни дух у народу као гарант физичког опстанка манастира, али и смисла њиховог очувања.

Сви овде показани религијски елементи с правом се могу произвести у оно што је Горан Шилт назвао „заменом за религију“³⁵⁴. То ће се изразито показати у југословенском друштву које је тиме решавало неколико спољно-политичких и унутрашњих проблема: несврстано позиционирање и/или приближавање Западу након саге Информбироа, кохезионо деловање унутар заједнице народа којима, поред језика, треба (још) везивног ткива и призвођење нове, секуларизоване религиозности засноване на револуцији (богумили), борбе за равноправност (Ћирило и Методије), и авангарди (политичкој?!) која ни након неколико векова није престала да исијава са ових простора (Сопоћани). Ови елементи носиће собом предзнак заштите (старог) наслеђа као гарант опстанка вредности (новог) друштва.

³⁵¹ Ј. Павличић, *нав. дело*, 186. О идеји заједничког порекла конситутивних народа Краљевине СХС, уп. С. Ахбое Nielsen, *Making Yugoslavs: Identity in King Alexander's Yugoslavia*, Toronto, 2014.

³⁵² О изложбама у иностранству и земљи в. Н. Комненовић, *нав. дело*, 240. 244 – 245.

³⁵³ *Вечерње новости*, 28. 6. 2007.

³⁵⁴ G. Schildt, “The Idea of the Museum,” in L.Aagaard-Mogensen (ed.), *The Idea of the Museum: Philosophical, Artistic, and Political Questions*, Problems in Contemporary Philosophy, vol. 6, Lewiston, NY, and Quenstron, Ontario, Edwin Mellen Press, 1988, p. 89.

У овом духу се може тумачити инсистирање да се предмети намењени црквеној употреби – гледају (над њима контемплира). Јер, како је то давно предложила Светлана Алперс, они могу произвести „унапређење“, или „побољшање“ тог „црквеног/ритуалног“, у нашем случају или кроз ажурирање партијских идеала, или кроз емоције публике који у овим репликама осећају и диве се (далеким) оригиналима.³⁵⁵ „Лака преносивост“, биће на страни особите комуникације баштине иностраном мњењу као друштву другачијих, или заборављених корена/темеља.

Све музеализације Галерије фресака или како је копија-фреске „нестала“

Галерија фресака била је несумњиво место савременог „произвођења“ средњевековне културе, технике стварања фреске, њених детаља, начина чувања и документацијске мере као облика памћења. Њен пут од депоа до установе музеолошког типа, био је праћен различитим контрадикторностима. Првобитним Статутом из 1962. године, потврђене су намере да се акценат усмери на произвођење сведочанстава, односно да Галерија фресака постане „научно-просветна установа, чији је задатак да врши систематско копирање фресака и одлива скулптуре, ради научног обрађивања, излагања, фотографисања и популарисања наше средњевековне уметности. Обавезна делатност Галерије је научни, просветни и васпитни рад.“³⁵⁶ Каснији, допуњени текст Статута изменио је курс Галерије, опредељујући се за музеолошки приступ: „Галерија је специјализована научна и просветно-културна радна организација која се бави прикупљањем документације, проучавањем, копирањем, излагањем и популарисањем средњевековне уметности, првенствено византијског стила, на територији СФР Југославије.“³⁵⁷ Први пут замишљена је као произвођач наслеђа, други пут као њен заштитар.³⁵⁸

Па ипак, без обзира на то, Галерија фресака је прошла, и то мање-више успешно, кроз све фазе музеализације: систематско трезорирање, екпертска верификација, документацијски систем и употреба баштине.³⁵⁹ Прва фаза могла би се окарактерисати и као одавно уочена „музеолошка неправилност“ на примеру Галерије фресака: „Сви експонати ... су направљени према *унапред* одређеном избору, са сврхом да буду део фонда Галерије“, за разлику од конвенционалних музеја који сакупљају експонате „путем аквизиција или донација“.³⁶⁰ Друга би се односила на дуго стварани легитимет установе кроз спољне и унутрашње механизме. Спољни је стваран учешћем професора, академика и културних посленика кроз разна тела, одборе и ванинституционални оквир, док је други, унутрашњи, обележен великим бројем високо цењених стручњака унутар саме установе. Трећа фаза, могло би се и тако рећи, је била до те мере изражена у установи, да је то био један од главних разлога интеграције Галерије фресака и Народног музеја Србије. Коначо, последња етапа у процесу

³⁵⁵ S. Alpers, “The Museum as a Way of Seeing,” in Karp and Levine, op. cit. (note 1), p. 27

³⁵⁶ Д. Прерадовић – Петровић, *Копија у музеју: на примеру Галерије фресака*, 563.

³⁵⁷ Н. Комненовић, *нав. дело*, 240.

³⁵⁸ Да копија представља документацијски процес сматрао је међу првима Иво Мароевић, сматрајући да „копије се могу сматрати обликом документације који у одређеном тренутку може прерастати своје значење и преузети на себе део значења изворног музејског предмета.“ уп. I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 178.

³⁵⁹ D. Bulatović, *Muzealizacija stvarnije budućnosti: baština i resursi*, 10.

³⁶⁰ Д. Прерадовић – Петровић, *нав. дело*, 559.

музеализације на примеру Галерије фресака је показала сву смисленост правилне употребе баштине; она је копирањем била сачувана, а својим излагањем употребљена.³⁶¹

„Трећа“ музеализација Галерије, незванично, отпочела је онда када је и сам материјал (поново) постао део (нове) сталне поставке Музеја. Применом новог Статута, Галерија фресака ће постати „Музеј у саставу“ у оквиру „Центра за збирке и истраживања“.³⁶² Иако се веома детаљно и опширно описује шта је задатак овог центра, не наглашава се ни на једном месту шта значи и подразумева „музеј у саставу“, премда се сви налазе у овом „одељењу“. Тако ће Галерија фресака, једнако као и други, различити „музеји у саставу“, имати исте и преопширне улоге, од „прикупљања, чувања и истраживања...“, па све до „сарађивање са другим државним органима правосуђа и унутрашњих послова у области нелегалне трговине културним добрима“. Оваква општа и произвољна „мисија и визија“ музеја у саставу одговара и његовом позиционирању унутар понуде Народног музеја Србије. Наиме, на сајту Музеја, у рубрици „Музеји у саставу Народног музеја“ налази се и Галерија фресака, а фотографије простора, из неких старих, лепих и прошлих времена (сл 18), апсолутно не одговарају садашњем, чињеничном стању (сл. 19).³⁶³ У исто време, у рубрици „Како до нас“, такође се налази Галерија фресака, али је тамо црвеним словима подвучено: „Галерија фресака је привремено затворена за посете“.³⁶⁴ Заглављен дубоко између контрадикторних слика и информација на сајту, и стања у Галерији *in situ*, збуњен и обесхрабрен посетилац се налази у својеврсној потрази за (Галеријом) фреском, схвативши да је она и *de jure* и *de facto* „нестала“. Утопивши се у величину Музеја и његову историјскоуметничку поставку она (Галерија) је прекинула све своје музеолошке животе, односно све музеолошке фазе. Систематско трезорирање је условима у самом простору онемогућено и сведено на ниво магацина, пре него музејског депоа, или изложбеног простора. Експертска верификација данас почива на једном човеку/кустосу, што је, иако она симболички била означена личношћу Милана Кашанина, разлика и у односу на почетке Галерије и њен каснији равој у којем је могуће пронаћи читав низ стручњака. Документацијски систем води се одвојено, у Галерији и у Музеју, што производи две категорије сведочанстава, касније тешко примењивих у процесима музеализације. На крају, употреба баштине данас сведочи своје супротности: она се више не производи, односно не чува се, а не-излагањем се не употребљава.

³⁶¹ М. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*, 138 – 140.

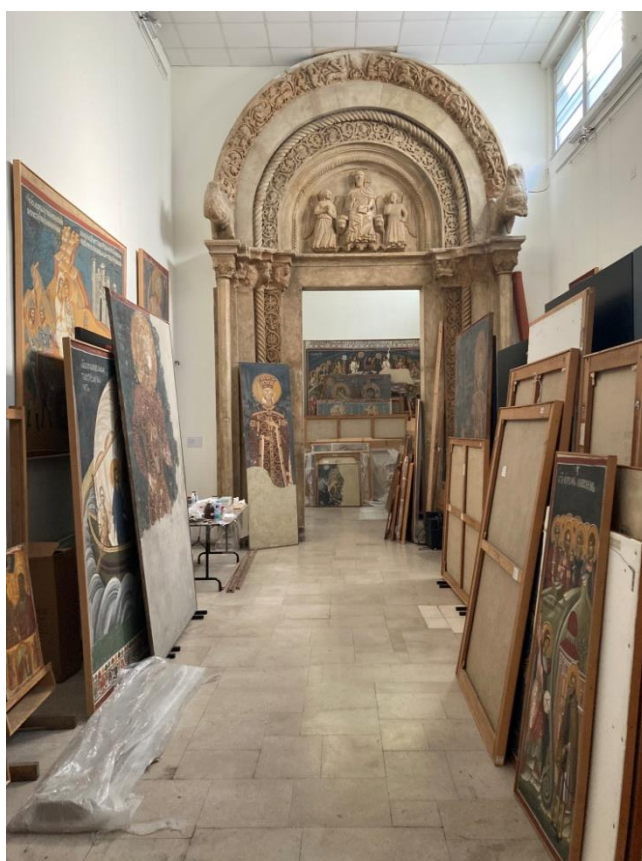
³⁶² <http://www.narodnimuzej.rs/wp-content/uploads/2019/11/Statut-Narodnog-muzeja-u-Beogradu-1.pdf>

³⁶³ <http://www.narodnimuzej.rs/o-muzeju/izlozbeni-prostori/galerija-fresaka/> страница посећена 27. 11. 2021.

³⁶⁴ <http://www.narodnimuzej.rs/posetite-nas/#galerija-fresaka>



Сл. 18 Галерија фресака, преузето са сајта Народног музеја



Сл. 19 Галерија фресака, фото: С. Мартиновић (2021)

МУЗЕЈ СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ У БЕОГРАДУ

Музеј српске православне цркве установа је специјализованог типа, основана 1954. године. Било је важно истаћи како је Музеј замишљен као показатељ учинка Српске православне цркве у свеобухватном развоју културе српског народа.³⁶⁵ Рад и афирмација Музеја зависли су, као и на примеру Галерије фресака, од појединаца – културних прегалаца – што су ову установу поставили на здраве и снажне темеље, о чему ће више речи бити у наставку. Међутим, као небројано пута досад, она је била тек сигурни трезор чувања драгоцених предмета, омиљено место истраживача средњевековне уметности, без јасне прилике да се и сама тумачи у светлу њеног програма, ширих музеолошких покрета у свету цркве с почетка 20. века, као и да се о њеној улози данас проговори с позиције потребе и цркве, али и саме националне баштине у целости.

Нешто другачије читање црквеног музеја данас је важно из неколико разлога: као приказ (изнуђене) тезаурације (предмети сабирани силом прилика, не и првобитном интенцијом београдског Митрополита), као саморазумевање (успостављање идентитета музеја наспрам других), и на крају као мерење (површне) музеализације (креирање начина гледања на сталној поставци). Зато ћемо на овој студији случаја применити нешто измењени редослед истраживачког поступка. Након тезауруса као историсјког погледа на музеј и идентитет установе као музеја-ризнице, осврнућемо се и на феномен гледања на сталној поставци што нехотице неутралише све статусне, законске, па и историсјке оквире.

Музеј „срећних/несрећних“ налаза, расутих предмета и „договора“: од „художествене хранилице“ до црквеног музеја

Оснивање једне институције одувек је било праћено нуждом из које се она рађа. Та потреба је, у исто време, означавала и главне правце сопственог бивствовања, научног истраживања, економског финсирања и друштвеног позиционирања унутар једне заједнице. Посматрајући Музеј српске православне цркве из позиције нашег интересовања, можемо извести неколико претпоставки важних за даље разумевање његове улоге у тумачењу хришћанског наслеђа (унутар музеолошке праксе). Повест Музеја, као несумњиво важан чинилац у истраживању једне установе, нама је интересантана као време/трајање у којем је црквена заједница на различите начине успевала да представи и афирмише, али и спроведе у дело своје прото-музеолошке и музеолошке амбиције. Ту пре свега видимо два важна момента: један је скривен иза црквено-словенске синтагме из под/насловa овог поглавља, док је други дубоко укоренен у вишевековној пракси Српске православне цркве – заштити и очувању културног и духовног наслеђа.

Занимљива повест о оснивању Музеја српске православне цркве лежи у чињеници да почети сежу далеко у 19. век, када је залагањем митрополита Петра Јовановића основана „художествена хранилица“ „српских живописних дела“, тачније Галерија уметничких слика

³⁶⁵ *Музеј српске православне цркве*, 11.

на адреси Београдске митрополије.³⁶⁶ Митрополит је афирмисао колекционарску активност код свештенства (и народа), сматрајући да новонастала збирка може послужити као база новом „Српском музеуму“, што се само деценију касније (1868) и десило.³⁶⁷ И поред тога што је збирка имала не тако замашан опус сликара, акцентујући само одређене, на првом месту уметника Димитрија Аврамовића, она је по свом карактеру била пресек стања ликовне културе тога времена, што и данас историчарима уметности служи као једно од ретких мерила досега уметности обновљене Србије. „Галерија“ није могла имати пресудан значај за фонд Народног музеја, али је концепт поклањања и ванинституционалног удруживања представљао подстицај и за остала удружења и појединце да својом „жртвом“ постану дародавци и први „творци“ националног музеја.³⁶⁸ Као крајњи резултат, натписи на полеђини слика („митрополија“), уочени приликом последњих пописа инвентара, сведоче о активном учешћу Цркве у формирању друштвене Галерије слика што је и данас у саставу Народног музеја Србије.

Друга страна историје Музеја није тако сјајна. Он као да је, и поред почетних великих амбиција, делио судбину целокупног наслеђа Србије, а поготово Српске православне цркве – судбину којом је „руководио“ хаос и вихори ратова и разрања. Његову улогу установе заштите (сећања), наметнула је туробна стварност и историја, која ће 20. столеће, као период очекиваног окончања дугих векова драме, у историју наше цркве и њеног музеја уписати црним словима.³⁶⁹

Почетак Другог светског рата на просторе Срема донео је огромна страдања народа и културне баштине Српске православне цркве. Готово да није било фрушкогорског манастира који није и физички пострадао, а његове ризнице у чак 40 вагона пренете су у Независну државу Хрватску. Представници хрватских музеја, библиотека и архива са подручја такозване НДХ, како је то бележио Слободан Милеуснић, однели су из српских цркава, манастира и архијерејских дворова све драгоцености за које су сматрали да имају културноисторијску и уметничку вредност.³⁷⁰ Влада НДХ сачинила је попис однешених предмета и донела закон по коме се забрањује њихово изношење ван граница државе.³⁷¹ Размештени углавном у Музеј за умјетност и обрт, Археолошки музеј, Свеучилишну књижницу, Земаљски архив, Градску библиотеку и Музеј надбискупије загребачке, предмети су поново инвентарисани, чекајући исход сукоба и своју даљу судбину.

³⁶⁶ *Музеј српске православне цркве*, 8. Иначе, зграда Митрополије се, све до 1934. године, налазила на месту данашње Патријаршије, односно Музеја српске православне цркве; уп. М. Спасић, *Први београдски двор Обреновића*, 53 – 54, према: В. Даутовић, *нав. дело*, 77.

³⁶⁷ М. Рашковић, *Прва друштвена галерија слика у Србији*, Зборник Народног музеја IX – X/ 1979, 609 – 620.

³⁶⁸ *Исто*, 615.

³⁶⁹ Стварањем загребачког дијецезенског музеја, само једног од многих црквених музеја на овим просторима, акценат је стављан на фактор „фортуне“, пре него промишљене селекције, јер се сматрало да „uspjeh sabirne акције не стоји до наше volje, nego do sreće.“ уп. К. Доћкал, *Diecezanski muzej nadbiskupije zagrebačke*, Zagreb 1940, 9; Другим речима, тезаурација централних црквених музеја, а видећемо нешто касније и српског, зависила је од онога што ће се наћи на терену (међу помесним црквама) као адекватном материјалу за музеј. Међутим, српски црквени музеј свој оснивачки капацитет црпео је из несреће, и то управо на хрватској територији. Ограничени на онај део фонда који ће се након рата наћи у хрватским музејима, као и на „милост“ хрватских и југословенских власти да предају оно што се њима учинило као разумно, Српска православна црква ће своје предмете тражити у договору и компромису.

³⁷⁰ С. Милеуснић, *Судбина ризнице манастира Гргетеге*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 24/1988, 311. Ово значи да нису листом сви предмети однешени. Било је и примера „емпатије“ усташких комеса према потребама манастира и редовног одвијања богослужења, па су тако поједини предмети „prepušteni na upotrebu ruskim svećenicima u manastiru za bogoslužjenje“. Други примери наводе тренутну логистичку неорганизованост званичника и установа НДХ да библиотеке и архиве пренесу у Загреб, па предлажу да „Zbog ratnih prilika i skućenog prostora bilo bi najbolje da se arhiva i knjižnica iz preostalih fruškogorskih manastira (Grgetega, Porova, Velike Remete, Ravanice, Jaska i Bešenova) pohrani u Hrvatskoj Mitrovici“, уп. С. Милеуснић, *нав. дело*, 313.

³⁷¹ *Исто*, нап.3

Након рата, црква је код државе (ФНРЈ) покренула питање повраћаја сакрално-уметничких предмета и одлуком Светог архијерејског синода (бр. 1197) овластила др Радослава Грујића „да ове ствари у Загребу пронађе, попише и за пренос из Загреба у Београд припреми“. Отпутовавши у Загреб, у проширеној делегацији коју је још чинила и Нада Андрејевић Кун и Момчило Стефановић, њен заменик, Грујић се сусрео са олуком Комитета за културу и уметност при влади ФНРЈ Југославије од 02. маја 1946. године према којој се делегатима Светог архијерејског синода и Министарства просвете, имају предати само „културно-историјски и други предмети српске цркве, манастира итд., који су однешени са територије Народне Републике Србије и њених области, а сада се налазе похрањени у Загребу. Предмети са територије Народне Републике Хрватске остају и даље на истом подручју“.³⁷² Примопредаја предмета је извршена у Музеју за уметност и обрт и трајала је нешто више од месец дана – од 13. маја до 18. јуна 1946. године. За разлику када су предмети одношени, повраћај је стао у „само“ 11 вагона.³⁷³

Формирање црквених установа имало је неколико непознатих. Најпре се трагало за добрим местом – црквом, да би се касније размишљало о даљем сабирању предмета.³⁷⁴ Као институција која је извршила велики утицај и на српске црквене музеје био је црквени музеј у Цариградској Патријаршији. Предлог да се у Истанбулу оснује „црквени археолошки музеј“, у сам освит 20. века, пред његове осниваче је поставио задатак да саберу „расуте свештене старине (...) расуте по црквама, манастирима, њиховим библиотекама и у опште по епископијама“. Синод је позвао све митрополе, епископе и црквена лица да „предузме све што је потребно како би престало даље оскрвење у противхришћанско и антинационално отуђење најсветијих црквених старина у корист ниских личних интереса и на велику штету црквеног и народносног управног тела“.³⁷⁵ Даље се у прогласу истиче да „старине, које су у исти мах светиње, ваља чувати и предавати потомству у свем очуване“.³⁷⁶ Као неизрециви допринос децентрализацији (будуће) музејске колекције, Патријаршија и Синод су разматрали, баш као и на примеру загребачког музеја, „шта би врховна црквена управа могла тражити са извесним разлогом да јој се за музеј пошаље“ те „именовати оне, које би опет ваљало и даље оставити црквама и манастирима, чија су својина“. И не само то; Синод је водио рачуна и о „угледу манастира“ који управо поседовањем таквих светиња одржавају свој легитимитет, али и, иако се у писму не каже, економски, „туристички“ (ходочаснички), па и друштвени статус унутар васељенске заједнице.³⁷⁷

³⁷² С. Милеуснић, *нав. дело*, 315. Из овога следи да је наслеђем однешених/покрадених предмета са територије Баније, Кордуна, Босне и херцеговине, Далмације, Лике, Славоније и Срема и Хрватске настао не само Музеј Српске православне цркве, већ и „одјел“ хрватског повјесног музеја. уп. Свет. Ст. Душанић, *нав. дело*, 399.

³⁷³ С. Милеуснић, *нав. дело*, 316. С. Милеуснић, *Музеј српске православне цркве*, 10 – 11. О историји не/оснивања музеја и нестанку/крађи предмета из цркве за време Првог и Другог светског рата в. Свет. Ст. Душанић, *нав. дело*, 398 – 401. *Музеј српске православне цркве у Загребу*, (ур. Митрополит загребачко-љубљански Јован, С. Милеуснић +), *Музеј српске православне цркве* 2006, 11 – 15.

³⁷⁴ Настанак црквених музеја је, у просторном смислу, везан за саме цркве, или манастире. Тако је и један од првих црквених музеја – Музеј скопске митрополије, био смештен у (неосвештаној!) цркви св. Мине, тачније црква је променила намену и постала музејем. О овоме. в. Ст. Душанић, *нав. дело*, 399 – 400. С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље, 1941. 5 – 6; о осталим црквама које су преименоване у музеје в. *Споменици културе*, (ур. М. Панић-Суреп) Београд 1951, 324 – 325; о посебним условима за оснивање музеја епархије Загребачко-љубљанске у Загребу в. *Музеј српске православне цркве у Загребу*, 11 – 19.

³⁷⁵ *Српски Сион*, недељни лист за црквено-просветне и автономне потребе српске православне Карловачке Митрополије, г. XI, 1901, Сремски Каровци 1901, 675.

³⁷⁶ *Исто*

³⁷⁷ Овај тренутак из историје Музеја српске православне цркве, премда он нигде у њеној званичној историји није забележен, користимо ради указивања на паралеле са већ помињаним хрватским дијецезанским музејем. Наиме, као што се српски угледао на цариградски музеј, тако се и хрватски наслањао на бечки, са готово истим моделом по коме не/оснивање музеја бива одложено из више разлога: смрти заслужних појединаца и „ентузијаста“, ратне неприлике и сл. Оно што је, за разлику од српског музеја, издвајало хрватски, а било у духу

Угледајући се у многим стварима на патријаршијски музеј, београдски је на изванстан начин такође истицао два (цариградска) модела: баштинство за будуће генерације и селекцију предмета. Када патријарх Викентије 1954. године на свечаном отварању музеја каже да „она (Црква) то чини радосно у уверењу да ће тиме користити историсјкој науци, нашој просвети и култури и нашем угледу у заједници осталих народа“, он свакако има на уму будуће генерације које би, истражујући и пишући о наслеђу из Музеја, наставили рад и труд на заштити наслеђа не само српске православне цркве, већ и читавог српског народа.³⁷⁸ Јер, у свом обраћању, а све у контексту и прославе стопедесет година од почетка Првог српског устанка, која се обележавала исте године, патријарх истиче и национални контекст црквене баштине.³⁷⁹ Тиме он на изванстан начин не одустаје од идеје својих претходника, особито Петра Јовановића, који је „својом“ галеријом слика утро пут будућим поколењима на сарадњу између цркве и музеја, односно између православне и националне оријентације у држави.³⁸⁰ У исто време, при оснивању Музеја српске православне цркве се такође вршила селекција предмета³⁸¹, која је, као и на примеру цариградског музеја, значила исто: бригу о животу предмета у свом примарном контексту, али и начину организације и функционисања самих манастира, од којих су неки неретко своје изворе „угледа“ и финансирања црпели искључиво на својим светињама/старицама. Одабир предмета за враћање у матичне збирке/ризнице, ретко је помињан и разматран.³⁸²

Пратећи „развојну линију“ ка пуној афирмацији Музеја, јасно је уочити неколико пресудних тачака што ће чинити стубове будућег музеја (табела 6). Постојање „художествене хранилице“ као „зајетка“ националног музеја, иза које се крије Црква, која је, штавише, и своје просторе уступила друштву и „галерији“, први је импулс ка даљој музеализацији црквеног наслеђа. Она је пред читаву ондашњу јавност донела не само спремност да постане важан чинилац у стварању националног музеја/историје, већ је врло прецизно истицала појединце и људе у лику митрополита који ће читавом процесу удахнути неопходну снагу и самопоуздање. Друга ствар која је трајно обележила читаву историју музеја СПЦ, било је константно настојање на спасавању и сабирању вредног црквеног и националног блага. Некада потпуно насумично селектовање предмета, које је знало да зависи од пуке случајности, пре него критеријумима конципиране збирке, али које је и било „праведно“ размишљајући о потребама манастира и цркава из којих су предмети узимани, допуњавано је свешћу највиших црквених власти да они буду „у свем очуване“, што је гранична линија по којој црква прави институционални оквир наспрам вековне „кривице“ за „неуко свештенство и монахе“ што су редом уништавали културно наслеђе. Спремност да нови музеј постане место за историчаре и уметнике, за науку и ширу јавност, отворило је врата сарадњи многим установама у Србији. Та сарадња значиће интегралистички приступ наслеђу у циљу стварања специфичног идентитета.

историје тамошњих црквених музеја, јесте настојање католичке цркве да отварање таквог музеја „има подјелно бити свједок културне висине цркве и клера“. О овоме: К. Дољкал, *О црквеним музејима*, *Живот*, 1940/7, 22, 332.

³⁷⁸ *Музеј српске православне цркве*, 11. Континуитет сагледавања музеја као полигона за стручна и научна истраживања изнео је и патријарх Иринеј у 2013. години, када је отворена нова стална поставка. [Tomislav Nikolić otvorio rekonstruisani Muzej SPC | Hronika \(nspm.rs\)](https://www.nspm.rs) преузето 24.09.2021.

³⁷⁹ Исто

³⁸⁰ О цркви као националној институцији в. Н. Макуљевић, *Црквена уметности у Краљевини Србији (1882 – 1914)*, Београд, 2007, 72 – 77.

³⁸¹ Осим оваквог начина сабирања музејске колекције, установа је након свог оснивања учинила и додатни напор, купујући одређене предмете за „допуну одређеним уметничким целинама“, уп. *Музеј српске православне цркве*, 19.

³⁸² Када је разматран предлог оснивања Музеја карловачке митрополије при манастиру Крушедол, материјал за музеј је виђен и међу предметима из Музеја српске православне цркве, уп. Д. Давидов, *Уметнички споменици Војводине: рестаурација и музеолошка намена: Крушедол, Хопов, Шишатовач, Бођани, Месић, Арача*, Нови Сад, 1970. 9 Ни након обнове манастирске ризнице, предмети из Музеја СПЦ нису узимани у обзир, уп. *Обнова ризнице манастира Крушедола*, (ур. Б. Куљић), Нови Сад, 2011.

Табела 6 Историја Музеја српске православне цркве у Београду и „стубови“ његовог настанка

Музеј српске православне цркве у Београду

Художествена хранилница	Људи
Акција српске православне цркве	Предмети
„да буду усвем очувани“	Музеологија
Да буду за науку и историју	Идентитет

Да ли је Музеј српске православне цркве *музеј*?

Да је, којим случајем, Музеј српске православне цркве основан 2021. године, црква би, према новом закону о музејској делатности³⁸³, морала да од надлежног миинстарства тражи дозволу за коришћење речи „музеј“. Без обзира на то што Музеј испуњава све тражене услове да то и буде, као што је „јавна делатност заштите музејске грађе и нематеријалног културног наслеђа од општег интереса за Републику Србију која подразумева стручни и научни рада на истраживању, прикупљању, евидентирању...“, он унутар своје организационе структуре себе не препознаје као музеј?! Мало је познато, а у музејској струци ова чињеница као преседан измиче свим љубитељима правних недоумица, да је Музеј СПЦ заправо тек једна од више организационих јединица Светог архијерејског синода.³⁸⁴ Његово постојање није ништа другачије него што је случај са патријаршијском библиотеком, или архивом, као установама које укупно узев, чине баштинске целине Српске патријаршије. И заиста, ако се мало боље замислимо над називом установе/организационе јединице, видећемо да он/она и није Музеј (*читавог* наслеђа) Српске православне цркве, па ни Музеј (историје) Српске православне цркве, већ је он Музеј (у служби) Српске православне цркве.³⁸⁵

То јасно и недвосмислено потврђује и *Правилник о организацији и систематизацији послова организационих јединица централних тела Патријаршије српске*, која у извесној мери кокетира између специјалистичког музеја и Српске православне цркве. Управник Музеја међу условима за запослење мора да има завршен Богословски факултет (или неки од друштвених факултета), док ће се од запоселних очекивати „тек“ да имају високу стручну спрему са знацима: историја уметности, смер музеологија.³⁸⁶ Када смо већ код услова за

³⁸³ <https://www.propisi.net/zakon-o-muzejskoj-delatnosti/>

³⁸⁴ Правилник, поред музеја, међу неколико јединица овог црквеног тела налази се и архив и библиотека.

³⁸⁵ У прилог овој тврдњи указујемо на годишње Извештаје о раду Музеја, где се међу посетиоцима истичу две категорије: важне и угледне личности црквеног, културног и политичког живота које Музеј углавном обилазе у пратњи патријарха, или других архијереја, и школе.

³⁸⁶ *Правилник*, 30. Овде треба уочити неколико детаља. Немала историја Музеја српске православне цркве одувек је подразумевала теолога и историчара уметности на челу те установе. Премда „само“ свештеник, Светозар Душанић је дугим временом проведеним на челу институције (1948 – 1990), као и својим проучавањем појединих предмета из збирке и класификацијом и пописом црквених музеја оставио дубок траг у

запослење, сваки кандидат је дужан да има „одговарајући степен стручне спреме, да је Православне вере, да има благослов надлежног архијереја и препоруку са образложеним мишљењем архијерејског свештеника“.³⁸⁷ У тек неколико ставова овде изнетог *Правилника*, видимо настојање црквене управе да „специјализовани“ музеј учврсти свој „леgitимитет“ тиме што ће и читава „правна“ регулатива почивати на правилима и устројству цркве. С друге стране, запослени који ће бити дужни да се старају о „музејској“ делатности усмеравају се на „музеологију“, што ће им уједно бити и довољно „образовање“, будући да стручни испит нису у обавези да полажу. На крају, слика „на терену“ могла би овако да изгледа: „музејем“, који то и није, руководи свештено лице, или теолог, без кустоса. Запослено је седморо људи, од којих је управник богослов и историчар уметности, петоро „кустоса“ и једно лице техничке службе.³⁸⁸

Иако може деловати претенциозно поставити наспрам интерног документа као што је *Правилник о организацији и систематизацији послова организационих јединица централних тела Патријаршије српске*, документ Понтификалне Комисије за културно наслеђе Католичке цркве под називом *The Pastoral Function of Ecclesiastical Museums*, наш циљ није да меримо досега једне, или друге цркве када је реч о црквеним музејима и њиховом устројству, већ да покушамо да пронађемо заједничке карактеристике по којима музеји и на „западу“ и на „истоку“ функционишу (табела 7, 8). Међу многим ставовима католичке комисије што су прописани за боље, и правилима руковођење установа, које и након више од двадесет година на овим просторима остају као недостижна вредност, уочавамо неколико не тако занемарљивих ставки у којима препознајемо и Музеј српске православне цркве и његову структуру.

Особени правни куриозитет према којем Музеј СПЦ није музеј, већ само једна од организационих јединица, није непознат католичкој цркви. Верује се да управо музеј, као баштинска институција, мора бити део ширег контекста цркве, коме ће се редовно придодавати и архиви и библиотеке.³⁸⁹ Монополисање избора директора и запослених од стране цркве, те „благослов“ епархијског свештеника за рад у музеју (српске православне цркве), једнак је избору директора црквеног (католичког) музеја од стране Бискупа.³⁹⁰ Инсистирање на стрчним лицима у музеју, којима се као обавеза ставља на терет „музеологија“ као смер на факултету, такође је део филозофије католичке цркве, која, штавише, директору као црквеном лицу „намеће“ „стручну комисију“ којом, на крају, ипак он управља.³⁹¹ Ова пракса легитимизације музеологије у цркви може се посматрати и као тренд отоворености цркве према савременим научним дисциплинама. Речју, читава правна

Музеју. О овоме в. С. Милеуснић, „Светозар Душанић, управник Музеја Српске православне цркве“, у: *Гласник службеног листа Српске Православне цркве*, год. LXXI, бр 5, Београд 1990, 118–119; Б. Цинцар–Костић, „Професор Светозар Ст. Душанић: (првих сто наслова библиографије) – поводом сто година од рођења“, *Гласник службеног листа Српске Православне цркве*, год. LXXXIX, бр 8, Београд 2008, 206–211; Његов наследник, Слободан Милеуснић, теолог и историчар уметности, оставивши иза себе монографију музеја која и данас слови за једино штиво оваквог типа, био је на челу установе до 2005. године. О овоме в. С. Милеуснић, *Музеј српске православне цркве*, Београд 2001; И садашњи директор, Владимир Радовановић, теолог и историчар уметности наставља пут својих претходника, исказујући жељу за синтезом двеју дисциплина, теологије и историје уметности. Друга важна напомена тиче се тога да у музејима оваквог типа, као уосталом и у Музеју српске православне цркве, пракса је запослјавања стручњака са изразитим интересовањем за средњовековну уметност, пре него за музеологију.

³⁸⁷ *Правилник*, 4

³⁸⁸ У музеју се термин „кустос“ веома ретко користи, па ће осим управника бити запослени „службеници“ и техничко лице/а. Од петоро „службеника“, четворо су историчари уметности, док је један историчар књижевности.

³⁸⁹ *Pontifical Commission For the Cultural Patrimony of the Church*, https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_en.html, преузето 16. 10. 2021. 1.4. *Legislative Measures issued by the Church regarding Church Museums*

³⁹⁰ *Нав. дело*, 2.4. Institution.

³⁹¹ *Нав. дело*, 2.4 Institution: 3.4 Personel;

регулатива, која директора, запослене и начин функционисања музеја подређује цркви такође је нешто на чему се у писму понтификалне комисије инсистира, сматрајући да се напредак, успешност и *оригиналност* црквеног музеја може остварити једино као интегрални део цркве и њене пасторалне улоге у друштву.³⁹²

Табела 7 Компаративна анализа „правилника“ рада црквених музеја у православној и католичкој цркви

Правилник о организацији и систематизацији послова организационих јединица централних тела Патријаршије српске	The Pastoral Function of Ecclesiastical Museums
--	---

Музеј српске православне цркве као организациона јединица Светог архијерејског синода; поред њега, између осталих, и библиотека и архив

„Generally they do not address museums exclusively, but the museums are inserted into a broader context that includes archives, libraries and sacred art as a whole“³⁹³

Сваки кандидат је дужан да има „одговарајући степен стручне спреме, да је Православне вере, да има благослов надлежног архијереја и препоруку са образложеним мишљењем архијерејског свештеника“

„In establishing a museum, it would be wise, whenever possible, also to establish a specific Committee made up of several experts and guided by a director nominated by the Bishop.“³⁹⁴

Од запоселних очекивати да имају високу стручну спрему са назнакама: историја уметности, смер музеологија.

„Appoint an able, dedicated curator.“³⁹⁵

Музеј могућ једино у оквирима цркве, која свој систем претпоставља раду музеја

„In fact, the originality and effectiveness of Church museums depends on their becoming an integral part of the pastoral life of the Church.“³⁹⁶

Још неколико ставова из праксе довољни су да се постигне жељени циљ ове компаративне методе. Спорадични примери организовања „художествене дарохранилнице“ митрополита Петра Јовановића, у пракси католичке цркве, у историјском смислу,

³⁹² *Нав. дело*, Introduction.

³⁹³ У општем смислу, они се не обраћају директно музеју, већ је музеј део ширег контекста који укључује и архиве и сакралну уметност. (превод: С. Мартиновић)

³⁹⁴ При организацији музеја, било би значајно, уколико је могуће, установити Одбор састављен од неколико експерата на чијем челу би се налазио директор постављен од стране бискупа. (превод: С. Мартиновић)

³⁹⁵ Именовати способног, посвећеног кустоса. (превод: С. Мартиновић)

³⁹⁶ Заправо, оригиналност и ефикасност црквеног музеја директно зависе од његове могућности да постане интегрални део пасторалног живота Цркве. (превод: С. Мартиновић)

представља свакодневницу³⁹⁷. Приватне збирке папа и кардинала које су се касније трансформисале у националне галерије, не смеју бити прецењене.

Да су се оствариле замисли минисарства просвете НР Србије, према којима би враћено благо из НДХ било распоређено „сродним музејским институцијама“, против чега се Црква строго побунила, не само да не би било Музеја српске православне цркве, већ би се и музеализација црквеног наслеђа асимиловала у већ постојеће појединачне примере из прошлих времена.³⁹⁸ Понтификална комисија, с друге стране, позива на будност и наглашава да црква мора да води рачуна о томе да не уништава, напушта, или секуларизује своје наслеђе предајући га другим музејима, јер је императив да се њихова (музејска) употреба руководи унутар цркве.³⁹⁹

Отварање Музеј СПЦ имало је, према речима патријарха Викентија, улогу у афирмисање „историјске науке, наше просвети и културе...“⁴⁰⁰ На другом полу хришћанског света, музеј је, осим улоге сведочења историјског наслеђа и културе на одређеним просторима, требало да остварује своју едукативну мисију.⁴⁰¹

Колико се сматрало да је учешће стручне и шире јавности (заједнице) важно за формирање музеја, најбоље говоре примери др Лазара Мирковића и Радослава Грујића прикупљањем црквено-уметничких предмета, али и поклони разних удружења и појединаца којима се и данас увећава фонд Музеја.⁴⁰² Подршка коју католичка црква очекује од (локалне) заједнице, такође представља *sine qua non* за даље развијање и пуну афирмацију.⁴⁰³

Музеј СПЦ је, као и све остале установе овакве намене, организован у два правца: један се односи на рад сталне поставке, други је организовани рад у депоу. Па иако је на сталној поставци представљено све оно најрепрезентативније, док се у депоу чувају „мање значајни“ цртежи, слике и други поклони музеју, разврставање предмета конципирано је према материјалима, што неће бити доследно спроведено и на сталној поставци. Чак четрнаест збирки чини Музеј од којих ћемо овде издвојити само неке: рукописи, иконе, текстил, метал, архивска грађа, каширани предмети, клишеи, дрво... Посебну јединицу/збирку чини „оставина Радослава Грујића“. Разуме се, било који црквени музеј, па тако и они на западу, у своју типологију предмета што сакупљају подразумевају исти списак.⁴⁰⁴

То што се просторије Музеја налазе у згради Патријаршије представља симболички и историјски контекст. Као „наставак“ Саборне цркве која као централно место главног града из времена оснивања музеја и данас доминира топографијом централног дела града, зграда Патријаршије је нужност посебног сакралног контекста који се Музеју унапред додељује. Данас би, услед различитих потреба савременог живота и друштва могли да претпоставимо и друго, боље решење за објективно мали Музеј српске православне цркве, али само уколико сакрално окружење може истој установи да пружи легитимитет за његово постојање и даљи рад у заједници. Ако знамо да су и секуларни музеји настањивали приватне палате, или

³⁹⁷ Поред митрополита Јовановића, несебични труд за успостављање галерије митрополитских слика, испољио је и крајем 19. Века архиепископ београдска и митрополит Србије, Инокентије, уп. *Музеј српске православне цркве*, 8.

³⁹⁸ *Музеј српске православне цркве у Загребу*, 12.

³⁹⁹ *Нав. дело*, 1.1 The Importance of the Art –Historical Patrimony

⁴⁰⁰ *Музеј српске православне цркве*, 11.

⁴⁰¹ https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_en.html 1.2. An Approach towards the Safekeeping of Art-Historical Patrimony

⁴⁰² *Музеј српске православне цркве*, 15 – 19. Такође у годишњим извештајима Музеја, редовну рубрику чине поклони угледних удружења и појединаца; о овоме в. *музејска документација*.

⁴⁰³ https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_en.html , Introduction

⁴⁰⁴ *Нав. дело*. 2.3.2 The tipology of Objects Gathered

штавише цркве, онда је више него разумљиво да се и црквени музеји позивају на „архитектонско-историјски“ значај зграде у којој се налазе.⁴⁰⁵ Писмо понтификалне комисије је истицало и важност уређења унутрашњег простора музеја, посебно апострофирајући улаз као „огледало“ установе.⁴⁰⁶ Сматра се да улаз својим слободним простором и минималистичком архитектуром (што је по мери савремене музеографије), треба да инсинуира сакрални карактер здања. Ово питање, иако у званичним документима српске цркве нигде није постављено, неколико деценија је представљало хронични проблем Музеја. Не само да су посетиоци морали да пролазе кроз читаву Патријаршију да би стигли до Музеја, већ је непостојање главног улаза онемогућавало лакше функционисање музеја у разним другим околностима (уношење/изношење предмета, видљивост, маркетинг, радно време...). Отуда се у Извештају Музеја под називом *Реконструкција простора Музеја српске православне цркве* каже како је „Свети архијерејски синод дао сагласност да се направи пројекат адаптације колског улаза из улице Кнеза Симе Марковића и на тај начин омогућио његово коришћење као главног улаза у Музеј СПЦ.“⁴⁰⁷

Табела 8 Компаративна анализа „правилника“ рада црквених музеја у православној и католичкој цркви

Музеј СПЦ / Српска православна црква	Католичка црква
--------------------------------------	-----------------

Примери митрополита Петра и Инокентија на формирању уметничких збирки половином и крајем 19. века, пример су улога српске цркве у формирању националних галерија и музеја.

Among the major collections of classical works that were gathered as a result of the new regard that emerged in the 15th century for antiquity, one should recall those promoted by popes and cardinals. In this context, the collection on the Campidoglio in Rome created by will of Pope Sixtus IV in 1471 remains fundamental in the history of museology. It contained ancient bronze statues with the intention of giving back to the Roman people memories that belonged to them. It also represented the first public destination of artworks by will of a sovereign personality, a concept that would prevail universally by the end of the 1700's and would lead to the opening of the Capitoline Museum and the Vatican Museums in Rome besides other great national museums in the great capitals of Europe.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ *Нав. дело*, 3.1.1. The organization of an Ecclesiastical Museum

⁴⁰⁶ *Нав. дело*, 3.1.2. Entrance

⁴⁰⁷ Извештај „Реконструкција простора Музеја српске православне цркве“, музејска документација. Адаптацијом је било замишљено да простор буде мултифункционалан, односно „пројектом је предвиђено да овај простор на првом месту служи као изложбени, с тим што би се у оквиру њега налазила и једна продавница сувенира и књига Музеја СПЦ.“

⁴⁰⁸ Међу бројним колекцијама класичне уметности што су биле сакупљане као резултат новог интересовања за антику током 15. столећа, треба истаћи оне у власништву папа и кардинала. У том смислу, колекција Кампидољо у Риму, стварана од стране Папе Сикстуса IV из 1471. остаје фундаментална за историју музеологије. Она је садржала античке бронзане статуе с намером да се баштина врати народу Рима као сећање које им припада. Такође је представљала прво јавно место за излагање уметнина у власништву суверена, концепт који ће преовладати до краја 1700-те и који ће водити отварању Капитол музеја и Ватиканског музеја у Риму, уз оснивање многих великих националних музеја у великим градовима Европе. (превод: С. Мартиновић)

Предлог министарства просвете НР Србије да предмети након повратка из Хрватске буду смештени у „сродне музејске институције“.

„Она то и данас чини када се поред толико својих потреба стара за Црквени музеј. Она то чини радосно у уверењу да ће тиме корисити историској науци, нашој просвети и култури и нашем угледу у заједници осталих народа.“

Музеј СПЦ је своје темеље од самих почетака градио на подршци заједнице, која је, осим прегалаштва на сабирању предмета, здушно поклањала сопствену заоставштину.

рукописи, иконе, текстил, метал, архивска грађа, каширани предмети, клишеи, дрво...Посебну јединицу/збирку чини „оставина Радослава Грујића“

Зграда Патријаршије, у којој је смештен Музеј српске православне цркве представља архитектонски и симболички

„The Church, therefore, must avoid the risk of the abandonment, dispersion, and secularization of these artefacts to other museums (state, civil, and private) by instituting, when necessary, her own "museum deposits" which can guarantee their custody and use within a Church environment.“⁴⁰⁹

„In order to fulfill these tasks, it would be useful to establish Church museums that, while making reference to the historical and artistic patrimony of a determined territory, also assume the role of centres of cultural education.“⁴¹⁰

„When we admit that museum structures are important for the Church, then safeguarding the cultural assets is a task that belongs first and foremost to the Christian community.“⁴¹¹

„works of art (paintings, sculptures, decorations, engravings, prints, works in wood or of other material of minor quality);
- sacred vessels;
- furnishings;
- reliquaries and ex voto;
- liturgical vestments, textiles, lace, embroidered fabrics; ecclesiastical dress;
- musical instruments;
- manuscripts and liturgical books, choral books, musical scores, etc.“⁴¹²

„First of all the ecclesiastical museum must have a precise location in a building and possibly on ecclesiastical property. In many

⁴⁰⁹ Црква стога мора избегавати ризик да поједини предмети буду напуштени, расути или секуларизовани у другим музејима (државним, цивилним или приватним), тако што ће оснивати, када је за то потребно, своје „музејске депое“, који ће гарантовати чување и употребу унутар цркве. (превод: С. Мартиновић)

⁴¹⁰ У циљу да испуни ову улогу, било би корисно да се успостави црквени музеј који не само да би указивао на историско и уметничко наслеђе одређене области, већ би такође преузео улогу центра културне едукације. (превод: С. Мартиновић)

⁴¹¹ Када прихватимо да су музејске структуре важне за Цркву, онда чување културног добра је задатак који на првом месту припада хришћанској заједници. (превод: С. Мартиновић)

⁴¹² Уметничка дела (слике, скулптуре, декорације, гравире, штампа, дуборез и остали метеријале нижег квалитета); свештене посуде, намештај, реликвијари, богослужбене одежде, текстил, чипка, везене тканине, црквена хаљина, музејски инструменти, рукописи и богослужбене књиге, књиге хорова, музички записи итд. (превод: С. Мартиновић)

контекст Музеја, веома важан у планирању места музеја.

cases it usually is a building of great architectural-historical value that alone can identify and characterize the ecclesiastical museum (...). The plan of an ecclesiastical museum should be developed keeping in mind the location, the typology of the artefacts, the "ecclesial" character of the museum. In fact, the location of the ecclesiastical museum cannot be understood as a simple environment. ⁴¹³

Читајући ове напоредне особености црквених музеја може се поставити питање, зашто је то уопште важно – да ли је музеј, или није – кад и онако данас та реч постаје тек опсесија новог закона о музејској делатности, или „ексклузивност нутрине која иште кокетност „облаке““. ⁴¹⁴ Да ли је формална опседнутост, или музејски ларпурлартизам, испунио и наше облаке, па нас у ери свепрожимајућег пре/испитивања музеја и његових преображаја у свој „девети живот“ и даље јеретички брине музејска судбина науштрб мнемозимине палете боја и сећања. ⁴¹⁵ Не. Нас овде интересује у којој мери је музеј уопште могућ у цркви, не само као *de jure* категорија, већ и као несумњива музеолошка чињеница. Јер, видели смо то и на примеру манастира Студенице – преплитање чисто музеолошких ставова црквених лица и не-музеолошки процедурални оквири музејског кадра неретко су на површину доносили парадоксалности савремене музеолошке праксе. Видели смо, дакле, да ни манастирске ризнице нису музеји, премда у толико сегмената храбро показују еластичност у разумевању савремених музеолошких токова, као што и овде препознајемо институционалну „затвореност“ да се постане музејем у његовом музеолошком смислу. Или, да кажемо овако: да ли се маскирање богословским условима (за запослење) овде види као пуки формализам дотрајале бирократије, или као фетиш над употребом и „експлоатацијом“ баштине од стране (институције) изабраних људи? Другим речима, да ли је „симфонија“ црквене и државне службе у Музеју СПЦ (под знаком питања) отежавајућа или олакшавајућа околност?

Преиспитујући став да „бити црквени музеј је више него бити музеј“ ⁴¹⁶, тешко је не препустити се утиску да је црквеном музеју *теже* да постане музејем, како због правних околности, тако и због својеврсног терета вишемиленијумске институције у чијој је служби организован. Потреба да се постане установа, или феномен супротан свом програму и мисији, што ћемо видети и у наредном поглављу, додатно оптерећује недовољно дефинисан програм, мисију и визију установе црквеног музеја, као и његов концепт у контексту савремене музеолошке праксе и методологије музеологије.

⁴¹³ Црквени музеј мора, пре свега, да има одређено место у згради еклезијалне намене. У многим случајевима то су зграде од велике историјско-архитектонске важности које се саме могу окарактерисати као црквени музеји. План музеја треба се развијати узимајући у обзир локацију, типологију артефаката, и тип еклезијалног музеја. У сваком случају, локација таквог музеја се не сме потценити као просто окружење. (превод: С. Мартиновић)

⁴¹⁴ Д. Булатовић, *Музеализација стварније будућности: Baština i resursi*, *Muzeji* 2/2009, 7.

⁴¹⁵ Е. Stainfoth, *From museum to memory institution*, *Museum & Society*, 14 (2)/2016, 323 – 337.

⁴¹⁶ М. Grumo, “Un utile riferimento: la figura del revisore sociale degli enti non profit”, in А. Propersi, М. Grumo, (a cura di) (2004), *Le problematiche gestionali dei musei ecclesiastici*, Pubblicazioni I.S.U., Università Cattolica, Milano.

Да ли је Музеј српске православне цркве (централна) *ризница*?⁴¹⁷

Може се слободно рећи, да ни на овом месту није најјасније шта је Музеј српске православне цркве. Чак и његова генеза, за коју се верује да је потекла „од манастирских ризница до институције“, измиче смисленом и структурном формирању, па ће пут од ризнице до установе Музеј прећи веома брзо, за тек неколико деценија.⁴¹⁸ Изникавши („само“) из оних ризница које су страдале и опљачкане за време Другог светског рата, Музеј је у наредним деценијама наставио да паралелно ко/егзистира са поменутиим скупинама из манастира из чијих фондова највећим делом долазе ризнички/музејски предмети Музеја.⁴¹⁹ То ће рећи да, и поред тога што се историја појединих црквених музеја несумњиво одвијала у процесима претварања једне манастирске ризнице у свој савремени пандан – музеј, случај са Музејем СПЦ – а остаје нешто другачији.⁴²⁰ С друге стране, већ помињани законски оквир Музеја, осетљив на многе конвенционалне правилнике и праксе, оставио је музеј на ветрометрини између „климавих узрастања“ и „правног узмицања“. Ако свему додамо став унутар колектива Музеја, по којој је он „ризница“⁴²¹, и баштини праксу ризничког излагања, а не музеологије⁴²², као и „култ“ установе унутар сопственог мњења, видећемо да је ризница, као незванично друго име институције, дубоко укореењена и у стручним и научним анализама, али и у „доживљају“ унутрашње и шире јавности.⁴²³

Све ово даје нам довољно разлога да се заиста преиспита не само формални назив установе, већ и његови контексти у односу на „наметнуте“ форме и облике, према којима би могли да позиционирамо централну музејску установу Српске православне цркве. Другим речима, као и у случају ризнице манастира Студеница, и овде ћемо компаративном анализом покушати да уочимо истоветности и разлике које можда неће пољуљати формалне категорије Музеја, али ће показати суштинске феномене по којима он јесте, или није (музејска) ризница (табела 9). Овде се, међутим, након нашег искуства из претходног поглавља, намеће неколико недоумица; да ли се компаративном анализом Музеју претпоставља манастирска савремена, музеализована ризница, или се чита у светлу „конвенционалне“, сакралне ризнице. За нас су једнако важне и једна и друга варијанта испитивања – какве везе остварује са ризницом у изворном, примарном контексту, и има ли разлике у презентацији баштине кроз њихове сталне поставке. У исто време, овде ће процес морати да крене унатраг – полазећи од особености Музеја према тим истим, потенцијалним карактеристичностима унутар манастирске ризнице.

⁴¹⁷ У извештајима о раду Музеја, редовно се појављује и извештај „Ризнице Музеја Српске Православне Цркве у Сремским Карловцима“, као посебној јединици Музеја српске православне цркве.

⁴¹⁸ Б. Цинцар Костић, *Од манастирских ризница до институције (85 година од оснивања)*, Црква 2012 – Календар Српске Православне Патријаршије за преступну 2012. годину, 143 – 151. Овде се, наине, истиче историја настанка музеја, у којој манастирских ризница да готово и нема, што горенаведени преамбициозни наслов уводи у иначе нејасан дискурс о преображају музеја, пре него његовом настанку.

⁴¹⁹ Свет. Ст. Душанић, *нав. дело*, 395 – 409.

⁴²⁰ П. Момировић, *Музеј старе српске православне цркве у Сарајеву*, Гласник, Службени лист Српске православне цркве, бр. 3 -4/март – април 1959, 120 – 123.

⁴²¹ *Осам векова српске уметности под окриљем Српске Православне Цркве*, (ур. Ђакон В. Радовановић). Београд 2019, 10.

⁴²² Разговор са управником Владимиром Радовановићем, вођен је у више наврата: 20. августа 2019; 15. 09. 2021, 05. 10. 2021. године. Иначе овај став се пре може дефинисати тако да Музеј примењује „одабрана музеолошка достигнућа“, уп. *Осам векова српске уметности под окриљем Српске Православне Цркве*, 10.

⁴²³ У књизи утисака Музеја српске православне цркве студенти прве и друге деценије Академије СПЦ – а, посетили су марта месецца 2010. године – Ризницу!

Пођимо, дакле, од већ установљених и овде изнетих „општих места“: 1) Музеј СПЦ – а нема правни статус музеја, 2) он је, као сопствена претеча у виду „художествене хранилице“, несумњиво дао импулс националном музеју, 3) стицајем различитих историсјких околности постао је централни трезор угроженог наслеђа/ризница Српске православне цркве, 4) виђен је као „платформа“ за афирмацију различитих националних програма и обликовања колективног памћења, 5) оснивањем Музеја акцендована је институционална и вишевековна брига Цркве за сопственим наслеђем.

С друге стране, ризница манастира Студеница, коју ћемо овде узети као „компаративну студију случаја“, једнако се лако „адаптира“ на горепоменуте „услове“; 1) ни она није, као уосталом и све манастирске ризнице, у правном смислу музеј, већ представља, као и у случају Музеја СПЦ – а, организациону јединицу, тачније, у строго посматраној манастирској економији – део свеобухватног општежића; 2) студеничка ризница није дала импулс националном музеју на начин као што је то учинио Музеј СПЦ, али је, као и остало благо из наших манастира, послужила као полазиште за равијање оних струка и облика заштите који ће се у деценијама након ослобођења оформити под именом Завода за заштиту споменика, одељења за конзервацију и рестаурацију, али и Народног музеја Србије; свакако треба додати и то да је фонд и ове ризнице коришћен као база за израду многих копија, одливака, или снимака архитектуре, живописа и осталих сегмената манастира, што ће на крају и резултирати одељењем Народног музеја Србије у виду Галерије фресака, 3) иако у себе није сабирала остале ризнице, она јесте била (покретни) трезор највреднијег блага манастира, често мењајући свој дом. Штавише, ризница је, праћена изузетно тешким околностима у којима се често налазило братство манастира, развила један врло специфичан облик додавања ризничком фонду (њетног) тела св. Краља, што ће обогатити ризнички фонд, чак и у годинама странствовања.⁴²⁴ За разлику од других ризница, које су нестајале трагом услед многих недаћа, студеничани су своју видели као „веру у бољу будућност“, што јој је дало статус не само трезора угроженог наслеђа, већ и гаранта опстанка и повратка кући. 4) ризница манастира је током свог боравка у Враћевшници, чинећи неодвојиву целину са моштима св. Краља, „постати амблем који ће допринети конституисању нове српске власти проистекле из окриља самог народа“⁴²⁵, да би пред почетак одсудних борби за ослобођење, од Студеничана тражено да се тело св. Краља, са све ризницом, врати у Србију, како би се народу подигао морал⁴²⁶; ризница манастира је несумњиво кроз активности првих путописаца и истраживача чинила „платформу“ за национално буђење и обликовање, као што је њено (друго) научно „откривање“ било у служби симболичког „визуелизовања“ и „територијализовања“ сећања. Јер, када се навршавало осам векова од како је Стефан Немања зидао Студеницу, а у исте дане овај споменик уврштавао у листу Светске културне баштине, монографија о ризници је написана као део великог јубилеја који је свој програм дуговао „новом националном буђењу“⁴²⁷. Такође, када је 2019. године обележаван други јубилеј, изложбом „Духовно и културно наслеђе манастира Студенице“ коју је чинио претежно ризнички и остали секундарни музејски материјал, такође се желело симболички осврнути на установљење српске аутокефалне цркве, али и на „златно доба“ симфоније државне и црквене власти; 5) као ризница коју су још монаси селили и носили са собом, залажући је, обogaћујући је и враћајући је у музеј, она је била и остала пример свих прото-музеолошких начина коришћења баштине и њеног стављања у функцију заштите, да би новим двадесетовековним, а особито примерима из новије историје, доживела своју пуну музеализацију, и остала пример институционалне бриге о сопственом наслеђу.

⁴²⁴ М. Шакота, *Студеничка ризница*, 95.

⁴²⁵ В. Винавер, *Историјска традиција у првом устанку*, Историсјки гласник 1 – 2, 1954, 111, према: М. Шакота, *нав. дело*, 81.

⁴²⁶ М. Шакота, *нав. дело*, 84.

⁴²⁷ Р. Станић, *Извештај о обележавању осам векова Студенице*, Саопштења XVIII/1986, 279 – 298.

Табела 9 Компаративна анализа ризничког контекста и музејског контекста (Студеница – Музеј српске православне цркве)

Ризнички контекст (Студеница)	Музејски контекст (Музеј СПЦ)
Исто	← Нема статус музеја
Исто	← Дао је импулс националном музеју
Исто	← Трезор је угроженог наслеђа/ризница СПЦ
Исто	← Платформа за национално обликовање
Исто	← Институционална брига Цркве

Несумњиво је, дакле, да овако посматран, Музеј СПЦ – а заиста баштини многе заједничке „особине“ са, у овом случају ризницом манастира Студеница.⁴²⁸ Или да кажемо обратно – ризница манастира Студеница има све потенцијале да постане „Музеј“ српске православне цркве. Али, да ли се ова скицирана шема може односити и на друге појединачне ризнице, остаје неиспитано. Сигурно је то да Музеј СПЦ има легитимет да буде ризница, баш онолико колико може да не буде музеј. Специфичности музеја и манастирске ризнице, довољни су аргументи тек за симулакруме остварене у оба смера, док је реалност заправо другачија. То, у исто време, значи да су данашњи појмови ризнице, а вероватно и музеја, саображени другачијем поимању појма баштине и процеса баштињења. Јер, свака ризница данас јесте „музеј“, који, парадоксално, унутар себе *крије* „ризницу“ (у којој су неретко мање важни предмети), док је на *гледање* дата стална поставка, унутар које се налазе најзначајнији предмети „музеја“. Музејска интерпретација и музејска употреба, као модели који неретко могу бити искључујући, овде су представљени као комплементарни методи.⁴²⁹ Музејска интерпретација, заснована на валоризовању најзначајнијих (оригиналних) предмета овде је једнака музејској употреби, која је однегована још у прото, или пред-музејско време – одвајајући предмете од сребра и злата и других драгоцених материјала, од оних који су за свакодневну употребу.

Да ли је музеј српске православне цркве *музеј сакралне уметности*: стална поставка у служби „заборављања“

Као што смо могли да видимо, Музеј српске православне цркве је и своју тезаурацију и свој идентитет стварао зависно од других, било да је реч о суседној држави, или свом оснивачу. Мери у којој је природа Музеја СПЦ одредила и његову сталну поставку, као ипак

⁴²⁸ Занимљиво је констатовати да и Музеј Српске православне цркве, као и многи ризнички простори, а свакако онај у Милошевом конаку у Студеници, се налази на оси исток – запад, представљајући природни наставак (према западу) Саборне цркве у Београду.

⁴²⁹ Ј. Павличић, *нав. дело*, 104.

самостални чин, можда најпре треба тражити у савременој музеолошкој теорији и пракси. Јер, стална поставка представља и субјективно хтење њених аутора да изразе „објективизацију музејског тезауруса“.⁴³⁰

Музеј је подељен на чак четрнаест збирки. Према правилима организовања сталних поставки, изложени материјал требало би да репрезентује збирке и на неки начин укаже на структурално разврставање музеја. На сталној поставци Музеја СПЦ ово је само делимично постигнуто и то из неколико разлога. Најпре самим недостатком простора⁴³¹, а затим и повременим имплементирањем других изложби у сталну поставку.⁴³² Трећи разлог крије се у чињеници да се на сталној поставци, као део изложбе „Осам векова самосталности СПЦ“ до даљњег налазе предмети из манастира Дечани, као и предмети из манастира Крке.⁴³³ Али, ако ћемо инсистирати да се представи ред на поставци, онда ћемо рећи да се у првој просторији налази уметнички вез, у другој и трећој већ почињу да доминирају предмети од метала, док ће се касније у наредним просторијама појавити еклектички приступ комбиновања докумената, икона, веза и предмета од метала.

У настојању да и овде одредимо шта је заправо Музеј СПЦ, стална поставка може сигнализирати у неколико праваца. Загледан у изложени материјал на поставци, посетилац стиче неколико утисака. Најпре, како досад није уочен покушај да се поставка, за разлику од стручног чланка, приближи концепту хронолошког, или теолошког развоја ризнице у секуларну институцију однос према експонатима је такав да њихово намештање на сталној поставци подразумева естетски концепт изложбе. Савремени музеографски приступ начину излагања говори у прилог жеље установе да се 1) истакне богатство колекције и 2) да се у предметима ужива. Могућност контакта, или осећаја предмета у простору је новом сталном поставком и реновирањем готово немогућ, будући да се сви експонати налазе у стакленим витринама.⁴³⁴ Тек понегде, као на примеру одевања архијереја, је дат контекст, било одевни, историјски, односно теолошки. Остале витрине углавном су попуњене истородним предметима из различитих манастира и временских епоха (сл. 20, 21).

⁴³⁰ V. Krivošević, *Muzeji, publika i marketinig: stalne muzejske postavke i Njegova Visost Posetilac*, Valjevo, 2009, 51, I. Maroević, *Uvod*, 223.

⁴³¹ У току реконструкције 2012. године, прозори у просторијама су затварани гипсаним преградама, како би се обезбедило што више изложбених површина.

⁴³² На овим подацима захваљујем колегиници др Миљани Матић, службеници у Музеју СПЦ.

⁴³³ Опет је, као и много пута до сада, Музеј препознат као „сигурна кућа“ за предмете ризнице из угрожених подручја, у овом случају Косова и Метохије и Хрватске. Када је реч о ризници манастира Дечани, која се већ више од деценију из безбедносних разлога не налази у манастиру, њен „удео“ у сталној поставци Музеја није мали и према речима запослених у музеју, преко пола ризнице је тренутно изложено. Иначе, мало је познато да је током своје немале историје, Музеј српске православне цркве својевремено чувао и ризницу манастира Бање код Прибоја. На дан 30. 12. 1980. године извршена је примопредаја 37 предмета бањске ризнице ради чувања у Музеју српске православне цркве у Београду, а након завршене изложбе у Народном музеју. Преостала 3 предмета (рипида, кивот и путир) која су се још увек налазила на изложби, придодата су овом слипску 28. Јануара 1981. године. Предмете за Републички завод предала Мирјана Шакота, а за Музеј примио Слободан Милеуснић. О овоме в. Архив Србије, Фонд Г, РЗСК, ФАС 27, 1981 (записник о примопредаји бањске ризнице ради чувања у Музеју српске православне цркве у Београду).

⁴³⁴ Примера ради, на „старој“ сталној поставци, пре 2012. године, неки од предмета су били изложени и ван витрина, као рецимо интарзирани налоњ из 16. века, док су други, као дарохранилница манастира Врдник, били адекватније изложени него данас (сл. 22).



Сл. 20 Музеј српске православне цркве, витрина са крстовима, фото: С. Мартиновић (2021)



Сл. 21 Музеј српске православне цркве, витрина са панагијама, фото: С. Мартиновић (2021)

Естетски ансамбл сакралних предмета на сталној поставци, направљен тако да се предмети гледају и у њима ужива, потиснуће у други план све остале важне сегменте музеализације ризничких предмета. Међу првим феноменима који је „заборављен“ јесте тезаурација музејске збирке. Када је једна група посетилаца у књизи утисака из 2019. године (19. 11.) написала да им се свиђа „све из манастира Шишатовца“, као да нису имали ни информације, а ни представу о томе како су уопште дошли у прилику да им се нешто допадне (уколико је то и важно као критеријум за оцену лепог). Да су којим случајем знали да је усташки комесар Дитрих камионима и колима односио благо из овог манастира, као и то да је игуман шишатовачког манастира био одведен у логор, где је неколико месеци касније „мученичком смрћу завршио живот“, а манастир спаљен и миниран пред крај рата, можда би њихов утисак у књизи био другачији (или додатно истакнут).⁴³⁵ Но, без икакве жеље да се распаљују пламени мржње, или евоцирају ране које је неко очигледно желео да остави тамо

⁴³⁵ Д. Давидов, *Тотални геноцид: Независна држава Хрватска 1941 – 1945*, Београд 2013, 90.

где им је и место – у насилно заборављаној прошлости – овде се само жели концепту лепог, који је дат на изложби, супротставити концепт ружног/злог, као разлог због којег посетилац данас може да ужива и разгледа наслеђе Српске православне цркве. Ма како да гледамо на ово пренебрегавање важног дела историје настанка збирке и њене музеализације, естетски аранжман изложбе наглашава „политички коректну“ цркву, а музеј као место помирења у коме има места за (лепу) будућност, насупротив (ружној/ратом уништеној) прошлости.



Сл. 22 Изглед сталне поставке пре реконструкције, фото: архива Музеја СПЦ (2012)

Премда је реновирање музеја у 2013. години донело извесне промене, пре свега у сигурносним аспектима, музеографско третирање предмета и стварање/нестварање контекста, имаће своје последице на могућност креирања јединственог искуства на месту као што је Музеј српске православне цркве. Веома прозаичне легенде, рекли би „музејске“, у великој мери доприносе свеопштој естетизацији концепта поставке. Јер, оне, биле информативне или наративне, представљају један од важних чинилаца и стимулатора помешаних идеја, памћења и маште/имагинације. Док је на примерима других „црквених“ музеја легенда послужила као део програма промене курса музеја, па се она у међувремену трансформисала из „конвенционалне“ у легенду из четири сегемната (основна информација, сам предмет, историјски (примарни) контекст допуњен фотографијом, дигитална интеракција), у Музеју Српске православне цркве она је сведена на две разине: *шта* и *кад*.⁴³⁶ Без осталих каталошких јединица (начин израде, материјал, место настанка, мајстор...), поставка Музеја чак и не одише примарно естетизованим концептом, будући да је за то, осим могућности (само) гледања, потребно увести и остале детаље, док је овде реч о несумњивом фетишу према предмету као себи довољном. Тако опет долазимо до посетилаца којима се свидело „све из манастира Шишатовца“, оног коме је он „веома леп и достојанствен музеј...“, или оног за кога је Музеј СПЦ „изразито лепо место, у коме су сачувана многа историјска сведочанства“ (11. 07. 2013.).

Апотеоза предмета и његове историје се, према утисцима публике, огледа у величању (националне) историје, иако се над њом пре може нарицати, а дивити тек појединцима и њиховом прегнућу да предмете сачувају и врате у земљу. Али, коментари да „овај музеј је

⁴³⁶ D. Konstantios, *Byzantine & Christian Museum: a different policy is possible*, in: *Ilissia* 1/2007, 10.

један, ако не и најважнији елемент српских темеља“ (29. 07. 2010.), или „после дуже времена сам се осетила поносна што сам српкиња“, показују како се феномен лепог, као надасве испразан концепт, може приписати националној историји, која нити је испразна, нити је „лепа“. Занемарујући све остале, горенаведене примере, поставка изложбе је ту да ствара фетиш предмета (или/и историје), а не фетиш живота, како је то предложено у савременим студијама музеологије, па макар он био и негледљив, односно страшан и крвав.

Гледање и начин гледања овде презентовани нису рачунали ни на публику којој је Музеј програмски окренут. Увидом у Извештаје Музеја, као и књигу утисака посетилаца, може се закључити да већински део публике чине „деца веронауке...“. Сходно томе, и музејска порука треба бити креирана тако да одговара потребама публике које чини редовне посетиоце ове установе. На тај начин би се испунили сви услови за успешну сталну поставку. Јер, према Мароевићу, „stalni sustav treba sadržati sve tri kategorije izložbi, da je zanimljiv, da u sebi nosi estetske pretpostavke i da je didaktičan“.⁴³⁷ С обзиром на то да су студенти и ученици богословија, како смо већ поменули, посетили „Ризницу“, они су своја виђења могли да претпоставе сликама изворних ризница и њиховом аранжману.

Имајући у виду да црквени музеј треба да репрезентује „визуелног преносиоца мисије и живота Цркве“ Музеј СПЦ ће, сагласно поделама у западној литератури, имати пре одлике музеја сакралне уметности, него црквеног, или епископског/парохијског музеја. Тиме се може и разумети концептуално „лутање“ од ризнице до музеја и обратно, коме су прибегавали и савременици, али и несумњиви ауторитети Музеја српске православне цркве.⁴³⁸ Чак су и поднаслови овог поглавља, колико год алудирали на ауторову неинвентивност, заправо „још једно лутање“ ка Музеју српске православне цркве. Неведена тек као језгровита места преклапања, улога „организационе јединице“ као „патријаршијског“ музеја намењеног репрезентацији високог црквеног клира, Музеј СПЦ у свом хибридном настојању да буде и музеј и црква, неретко не испуњава ни један од ова два историјска задатка.

⁴³⁷ I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 223.

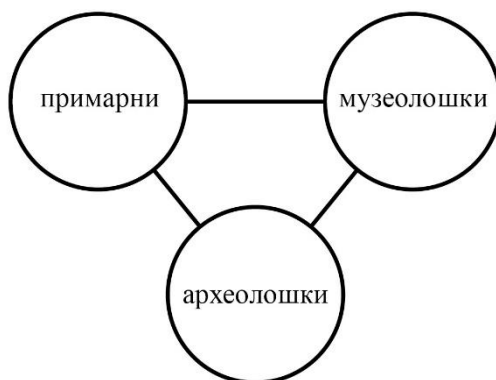
⁴³⁸ *Музеј српске православне цркве*, 19.

МУЗЕОЛОШКИ КОНТЕКСТИ КАО КОНЦЕПТУАЛНИ ОКВИР

Преостали део дисертације чиниће теоријско анализирање студија случаја. Њихово сагледавање у светлу музеолошко-херитолошких искустава имаће за циљ стварање основа да савремена музеолошка пракса прерасте у савремену музеологију.

(Микро)космос и његове варијације: од манастирске ризнице до музеја

Хронолошки, предметни и концептуални распон рада, постављен између манастирске ризнице као облика прото-тезаурације и музеализације с једне, и музеја као модерног модела неговања јавног памћења, с друге стране, оквир је у коме ће се анализирати неколико слојева и равни међусобног односа музеја и цркве. Конструкција оваквог распореда произилази из музеолошког контекста; манастирска ризница симбол је примарног, а музеј музеолошког (сл. 23).⁴³⁹



Сл. 23 Модел три темељна контекста (Ван Менш); према I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 136.

Да бисмо простор представљеног рада ограничили, сматрамо сврсисходним предати се нимало једноставном задатку – изнети (веома концизне, за почетак и „штуре“) дефиниције ова два појма. Манастирска ризница се у српској историографији тумачила у светлу свог етимолошког значења. Тако посматрана она је значила просторију у којој се чувала риза – црквена одећа – али и друге вредне црквене ствари, на првом месту богослужбени сасуди. Тек у изналажењу језичких сличности, она се препознаје као „благајна“, или „добро“, што надаље може значити, опет етимолошку, претпоставку мнемотехничке структуре ризнице.⁴⁴⁰ С друге стране, имајући у виду многе (институционалне и ванинституционалне) облике,

⁴³⁹ Посебну анализу амбивалентности тврдње према којој манастирска ризница изражава примарни контекст доносимо у поглављу девет/од трезора до тезауруса: манастирска ризница између примарног и музеолошког контекста.

⁴⁴⁰ М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, 29 – 30.

музеј је много теже дефинисати; његов институционални и херитолошки карактер деценијама уназад је обликовао његове циљеве и мисије у различитим правцима па је и данас тешко остати на трагу јединствене дефиниције и карактера делатности.⁴⁴¹

Међутим, ако претпоставимо да се на једној страни налази манастирска ризница као трезор манастирског блага и на другој страни музеј као вишеслојна и хибридна установа, овим појмовима би неправедно доделили „почетне позиције“. Јер, тако посматрано, ризница би симболизовала мали део који се улива у велики систем на чијем крају се налази музеј (или систем у чијој основи је музеј), што може, али и не мора бити тачно. У исто време, ако ризницу, у оквиру манастирског комплекса, видимо као један од многих делова (целине), она заиста јесте зрно песка у (микро) космосу свог архитектонског, просторног и теолошког контекста.⁴⁴² Развијајући овај „систем“, даље „деградирање“ самог музеја поставило га је сада у исту позицију – као зрно песка у мору (музеја) живота. Ако је могуће читав космос сместити у зрно песка – музеј – онда је наша равн под великим нагибом, претежући на страну музеја као доминантног чиниоца. Показати да је и сама ризница микрокосмос који унутар себе ствара и гради многе светове, прилог је праведнијем нивелисању овог „терена“.

Као „установе“, или облике јавног памћења, односно контексте у процесима музеализације, који су се временом афирмисали, и сместили између ова два гранична појма – ризнице и музеја – видимо неколико примера. Произашли из студија случаја које смо анализирали, а према својим контекстима, издојили су се *предмет у манастирској ризници* (студеничка ризница), као предмет примарног контекста и *предмет у (уметничком) музеју* (Галерија фресака), као предмет музеолошког контекста. *Предмет у црквеном музеју* (Музеј српске православне цркве) изображава само идеалистичке премисе двојног идентитета – и примарни и музеолошки – па се доминантни музеолошки контекст намеће као чињеница, док примарни контекст има „романтизирану“ улогу у ставу цркве и мњења религијске заједнице.

Ма како да овај поредак од манастирске ризнице до музеја био означен у студијама случаја, даљу анализу ћемо ипак започети „музејским“ феноменима и оним што је и студеничку ризницу и Галерију фресака суштински одредило – музеолошки контекст. Њихово „интуитивно“ нагињање према извореним примарним контекстима, што се на овим примерима такође показало, поставиће феномене цркве високо рангиране у овом раду.

Уметност и музеј

Предмет у (уметничком) музеју као предмет који је некада био део црквене баштине, а „данас“ музеалија, или је најдиректније њоме инспирисан, собом носи вредности супротне предмету у ризници. На примеру што ће се овде показати, он има две равни: једна се односи на сакрални предмет који је постао музеалија (у музеју – манастирска ризница, Музеј Спц – а), док се други тиче стварања наслеђа из цркве за музеј (Галерија фресака). Музејско „интересовање“ везано је за уметност као активног учесника у процесима памћења, која својом универзалношћу и „моћи“ јасно прави границе према сакралном. Као такав, он је постављен у службу афирмације најразличитијих потреба друштва и државе: локалних, националних, пропагандних и едукативних. У односима музеја и цркве, а кроз студеничку ризницу и Галерију фресака, донекле и Музеј српске православне цркве, овај облик

⁴⁴¹ I. Maroević, *нав. дело*, 74 – 75; П. В. Менш, *нав. дело*, 312 – 321.

⁴⁴² N. Krstović, *Život i muzeji: kosmos u zrnu peska i zrno peska u kosmosu*, u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, knj. 1, tom 2/2013, 37 – 53.

пронашао је своје место међу појмовима *гледања, фетиша, идентитета, музеја као места новог ходочашћа* и *музеја као места транзиторних функција између двају светова*.

На примеру (уметничког) музеја, односно феномена који га дефинишу, можемо започети наше дуго и конзистентно компаративно сагледавање истих, сличних и различитих облика што су временом прерасли у гигајуће силе односа музеја и цркве. Овде ћемо указати на поља деловања која се „активирају“ онда када се деси промена контекста (примарни – музеолошки) и када се тоталитет (црквене) баштине посебном селекцијом „дели“ у музеју, што ће и у наредним целинама бити додатно анализирано. Заштита баштине, као *sine qua non* музеализације сакралног наслеђа у традиционалном музеју, је неретко тумачена и као само једна од могућности организованог деловања у циљу формирања јавног памћења. Како се сакрални предмет „понаша“ у њему страном окружењу, и да ли је оно за њега толико непознато, покушаћемо да истражимо на следећим примерима.

Музеј као *место* памћења је у студијама музеологије сматран симболом на прекретници двају светова. Најчешћи елемент, који је и својим иконографским украсима, тежином, и „старином“ чинио прву препреку за улазак у „онај“ свет, била су врата. Врата као прекид континуитета и место раздвајања, а опет, као парадокс, граница по којој два света међусобно комуницирају⁴⁴³. Јер, када закорачите у свет музеја, он вас „*udalji i izvuče iz današnjeg sveta ... i uputi i prenese u neko drugo vreme i neki drugi prostor*“. Могућност да „отпутујете“ у древни Египат, или оближње село од пре сто година, назначено је као „*duhovno putovanje kroz vreme i prostor – funkciju koju su u drevnim i arhaičnim kulturama ostvarivali čarobnjaci i šamani, kroz obrede i magijske postupke*“.⁴⁴⁴

Феномен који се налази на другој страни система узајамно-последичних веза цркве и музеја – *гледање* – подразумева контраст додиривању и употреби предмета у богослужбеној пракси. Као несумњиви синоним за музеј и појам који је на многим местима проглашаван за „најплеменитији“ вид спознаје, он је у историјском прогресу чулних еманација далеко иза себе оставио додиривање, или мирисање.⁴⁴⁵ Не без разлога, гледање је до те мере постало важно за институцију музеја, да је сама установа посматрана као „начин гледања“.⁴⁴⁶ (Квази)Религијски однос према „новим реликвијама“ секуларног света, значио је увођење стриктних правила и бласфемичан однос према додиривању музејских експоната, чија се лепота и смисао може и треба разумети искључиво гледањем.⁴⁴⁷ Музејска побожност „не додирни, не окуси, не опипај“, описана још у Светом писму⁴⁴⁸, замрачује многе потенцијале наслеђа, док уједно укида и важна демократска начела на којима је европски, савремени музеј настао.

Фетишизирање музејске стварности управо настаје на горепоменутом „забранама“, као део програма заштите предмета. Алармни системи, ванинституционална трговина и промет артефаката, као и свеукупна атмосфера у музејима (контролисано кретање, контролисан говор), доприносе стварању музејске религиозности.⁴⁴⁹ Да би задржао монопол над оваквим стањем (свести) музеј улаже велика средства у читав систем, почев од куповине дела по немалим ценама, до великих осигурања и инфраструктуре као гаранту безбедносних

⁴⁴³ M. Eliade, *Sveto i profano*, (pr. Božidar Petrač), Zagreb 2002, 17.

⁴⁴⁴ N. Čausidis, *nav. дело*, 14 – 15.

⁴⁴⁵ J. Geisbusch, *nav. дело*, 122 – 127. Треба ипак нагласити да је гледање као вид спознаје, било веома поштовано и у цркви, наслањајући се на јеванђелске поруке: „Светиљка телу је око. Ако, дакле, око твоје буде здраво, све ће тијело твоје свијетло бити“ (Мт 6:22)

⁴⁴⁶ S. Alpers, *Museum as a Way of Seeing*, Washington 1990, 25 – 32.

⁴⁴⁷ Ова пракса прави дубоки јаз између званичне, институционалне политике државних музеја, и приватних колекционара, или приватних музеја, где је пракса додиривања и укључивања осталих чула све више актуелна, уп. J. Geisbusch, *nav. дело*, 122.

⁴⁴⁸ (Кол 2, 21).

⁴⁴⁹ I. Maroević, *nav. дело*, 183 – 184.

мера. Дуговечност предмета једна је од највећих амбиција, без чијег постајања поједини музеји не би ни могле да замисле себе и смисао свог постојања. Уколико је сакрални предмет својим умирањем/губљењем употребне вредности поново постао роба, њему ће процес музеализације однекуд бити познат. Брига о предмету као врховном божанству у музеју за сакрални предмет може бити такође „већ виђени“ сценарио, али му може бити и стран. Јер, уколико је предмет дошао из ризнице, онда је он и тамо посебно чуван, али ако је дошао из цркве, онда је он као предмет свакодневне употребе „замишљен“ да (у једном тренутку) „умре“ и све што он музеју може да „понуди“ јесте документацијска мера.

Као основно начело по коме једна заједница, институција, или појединац, препознаје себе и гради односе са другима – јесте *идентитет*. Музеј га ствара као реактуелизацију прошлости – ја јесам оно што сам био (тачније, ја јесам у светлу онога што више нисам)⁴⁵⁰, или као фетишизацију жеља – ја јесам оно што сам желео, односно оно што су други/прошли желели, да будем. Стварање идентитета се, према давно формираном обрасцу, ствара из/од прошлости. Штавише, стварање сећања (и музеја) нашег времена резервисано је за наше потомке (који ће чувати наше књиге, слушати наше снимке и копати наше гробове), јер наше време ствара (у музеју) епоху наших претходника (чувајући њихове књиге, слушајући њихове снимке и копајући њихове гробове).⁴⁵¹ Ово „откопавање“ прошлости праћено закопавањем других повести, процес је деструкције на више разина: физичко девестирање које води идеолошком „ажурирању“. У креирању пожељне слике у музеју као институцији, сакрални предмет имаће важну улогу. Он ће својим новим лицем зрачити снагу националног буђења државе, или евоцирања успомена на „златно доба“ као конститутивном елементу стварања државе. Тек на понеким примерима, као што смо у раду и показали, он може представљати и симбол локалне прошлости.

Музеј је широм света значао *инструмент политике помирења* где год су мањинске (верске) заједнице подједнако полагале право на своју историју, језик, религију, културу и баштину. Нерешена *de jure* питања су заједно са предметима остављена у музејима, који су, попут безграничних зона зараћених страна, гарантовали минимум интереса и спречавали даље продубљивање односа двеју или више (религијских) заједница.⁴⁵² Међутим, како су и пракса и теорија установили да религијска места зраче секуларну моћ, тако је и препуштање оваквих установа музеју (држави) имало своје репрекусије. Страх од тога да ће држава, преко кустоса и осталих професионалаца контролисати религијске активности као потенцијално нарушавање поретка социјалног мира, толеранција и осталих савремених „права“, држао је религијске веродостојнике посебно будним.⁴⁵³

Нова места имала су задатак да минимализују осећања доминантне верске заједнице (нпр у Аја Софији), а да подстакну другу врсту ходочашћа.⁴⁵⁴ Као светски феномен секуларизације ритуала сматра се Билбао, који је, припадајући делу ходочасничке руте у Средњем веку на путу за Санајго де Компастлеу⁴⁵⁵, у „међувремену“ израстао у „ефекат

⁴⁵⁰ Љ. Гавриловић, *О политикама и идентитетима и друге музејске приче*, (ур. Д. Радојчић), Београд 2009, 30. са старијом литературом.

⁴⁵¹ N. Čausidis, *нав. дело*, 17.

⁴⁵² T. Stylianou-Lambert, A. Bounia, “Reluctant Museums”: Between a Church and a Museum. Displaying Religion in Cypriot Museum, National Museum and the Negotiations of Difficult Pasts, Conference Proceedings from EuNaMus, Identity Politics, The Uses of the Past and the European Citizens, Brussels 26-27. January 2012. Dominique Poulot, José Mariá Lanzarote Guiral, Felicity Bodenstein (eds), EuNaMus Report No. 8 Published by Linköping University Electronic Press http://www.ep.liu.se/ecp_home/index.en.aspx?issue=082.

⁴⁵³ R. Harmanşah, T. T. Erdemir, R. M. Hayden, *Secularizing the Unsecularizable: A comparative Study of the HacI Bektaş and Mevlana Museum in Turkey*, in: *Choreographics of Shared Sacred Sites* (ed. E. Barkan and K. Barkey), Columbia University Press, 2014, 336 – 367.

⁴⁵⁴ J. Eade and M. J. Sallnow (eds) (1991/2000), *Contesting the Sacred. The Anthropology of Christian Pilgrimage*. London: Routledge [revised edition in 2000: Urbana: University of Illinois Press]. 6.

⁴⁵⁵ P. Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, The University of Chicago Press, 1982.

Билбао“, модерно ходочашће љубитеља уметности у новоизграђеном „Гугенхајму - Билбао“. ⁴⁵⁶ Овај облик културне еманципације средине посредством комуницирања наслеђа указује на музеолошку функцију и контекст унутар ког се изложба и њене поруке емитују као начин говорења и промовисање (нових) вредности. ⁴⁵⁷ Експанзија културног туризма битно је променила и структуру „публике“. Музеј је овим променама доведен у несвакидашњу ситуацију: он је „празан његових циљаних група“ (чланови локалне заједнице, маргиналане групе, публика старосне доби од 18 до 45...), и „пун туриста“. С друге стране и црква дели исти усуд: она је неретко „празна верницима“ и „пуна туристима“, који су углавном не-хришћани. ⁴⁵⁸

Ритуал и манастирска ризница

Предмет у ризници, као облик тезаурације манастирских „утвари“, или „старине“, важан је модел читања широко постављеног предмета (баштине) истраживања у овом раду. Његовим разумевањем проширује се дијапазон до данас уско постављених методолошких погледа на саму ризницу и предмете у њој. Тиме би, на извештан начин, ризница почела да се посматра не само као скуп предмета, већ и као „самостални“ (микро) космос, па и, у светлу савремених кретања, као музеолошка чињеница. Уочавајући све законитости сабирања предмета унутар једне ризнице указује се на дуго трајање истих облика (тезауруса) који су на различитим местима (црква и музеј) имали своја другачија значења (култни предмет/естетски предмет/документ). Коришћење ризничких предмета у црквеним ритуалима изменило је „конвенционалну“ перцепцију трезора као места чувања, што ће укупно значити и промену наратива саме ризнице, али и посматраног предмета. Појмови тезаурације и ритуала, као два градивна елемента ризничког погледа на тему, пронаћи ће своје слојевите нивое у односима музеја и цркве. Исказани кроз већ помињане примере/студије случаја, њих смо дефинисали кроз примере *времена* као („сакралне“) црквене категорије и других савремених „двојника“, *синтезе* уметности и ритуала, *деструкције* (ритуалног уништавања) предмета, *посебних облика чувања предмета, ходочашћа*.

Најшире посматрано, ритуал се сматра посебним чином имагинативног и емоционалног дела човекове душе, који је нераскидиво везан за религијска веровања и праксу као два најважнија елемента у конситуисању стања ритуала. ⁴⁵⁹ Ритуали могу бити бројни, разликујући се међу културама, заједницама, или религијама. У хришћасној пракси, односно пракси православног хришћанства сви „ритуали“, иако се не могу подвести под чисто антрополошке категорије ритуалног „преласка“, у служби су једне „тајне“ – свете евхаристије, или свете литургије. Колико год било посебних и наизглед „аутономних“ чинова, као што су увођења у звања унутар хијерархије, процесције, литургијска прослава празника, свечаности и параде, сахрањивања, преноса моштију и других, они немају смисао без литургије, чији су предзнак, продужетак, или саставни део. Јер, свако крштење, као парадигма узрочно-последичних веза у цркви, предуслов је евхаристије, коју верник не може

⁴⁵⁶ О секуларном ходочашћу види још: P. J. Margry (ed.) *Shrines and Pilgrimage in the Modern World: New Itineraries into the Sacred*, Amsterdam University Press, 2008, ISBN 978 90 8964 0 116.

⁴⁵⁷ I. Maroević, *nav. delo*, 200 – 243.

⁴⁵⁸ J. A. Ryde (2013), *Church or Museum? Tourists, Tickets and Transformations*, Phd Thesis, Univeersity of Sidney; B. Živadinović, M. Knežević, *Srpski srednjevekovni manastira kao spona između verskog i kulturnog turizma*, Sitcon 2018: Kultura, nasleđe i razvoj turizma, 200 – 206.

⁴⁵⁹ V. Turnen, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York 1991. Isti, *Betwix and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*, 1964. C, Bell, *Ritual.Perspectives and Dimensions*, Oxford, 2009.

да „прими“ уколико се није „у Христа обукао“. Исто тако, чин монашења, који се одиграва у време свеноћног бденија као „најаве“ литургије, је битно везан за најважнији чин у цркви. На тај начин се хомогенизује чинодејствовање у цркви, која не одустаје од централне тачке њеног живота – литургије.

Док музеј афирмише место памћења, црква препознаје *време* као егзистенцијалну категорију. Оно је круцијално за разумевање богослужбених чинова, будући да се они одигравају „данас“ и „јуче“ и „сутра“ заједно. У цркви време није „промакло“. Његова збијеност непрестано коегзистира у прошлости, садашњости, али и будућности, ретко правећи јасне разлике. Многи догађаји из хришћанске историје се још нису завршили, будући да у посебном евхаристијско-сећајућем чину они још проналазе свој смисао (поновног) постојања. Просторне контрасте – овде и тамо – црква је заменила разликама у односнu – некада, сада и онда.⁴⁶⁰

Иако хришћани поштују прошлост и време, они не „упознају Господа и светитеље помоћу успомена и „излета“ у историју.“⁴⁶¹ Историјска, линеарна перспектива, која је породила и посебну врсту иконографске перспективе, подразумева другачије учествовање у историји.⁴⁶² Богослужбени текстови говоре о томе да „Дјева *данас* рађа Надсуштаственога“, „данас се незаконик одриче Учитеља...“, и „данас на крст приковаше Господа...“.⁴⁶³ У цркви је, садашње „данас“ повезано са ванвременском есхатолошком стварношћу: „Прими ме *данас*, сине Божји, за причасника Тајне Вечере Твоје“⁴⁶⁴ Ова богослужбена пракса показује да „нема просторно-временског размака између причшћа апостола приказаног у олтару наших храмова и причасника у храму јер је свака Литургија актуелизација Тајне вечере.“⁴⁶⁵

Када је реч о ритуалу/ритуалима у контексту манастирске ризнице, која се овде посматра и као парадигма цркве, они имају два ритма: спољашњи и унутрашњи. Један је везан за богослужења у цркви/манастиру, за ритуалне деструкције ради сачувања целовитости светости и предмета, односно уништења/чувања богослужбених предмета, док је други временом развио посебне облике поштовања светих места, односно феномен ходочашћа.

Манастирска ризница представља скуп предмета који су наопходни за богослужење: путири, кадионице, јеванђеља, крстови, плаштанице, аери, звездице, дарохранилнице, али и оних који имају посебно значење, као што су реликвије светитеља, реликвијари и сл. Иако се посебна група предмета користи за одређене чинове, ритуал и манастирска ризница деле једну заједничку особину – они су у зависном односу наспрам *целине*, која даље претпоставља *синтезу* у цркви. Другим речима, као што у ризници не постоји само један предмет, тако и богослужбена пракса не подразумева само предмете (и њихову употребу). Целину је, као своје тело (Цркве), вернима оставио и Христос; он се насупротив својој духовној природи, инкарнирао у телу/материји и тиме пружио парадигму људској суштини (божји дух у телу), суштини моштију (дух у остацима тела светаца), али и цркве (дух у храму) и иконе (дух у слици).⁴⁶⁶ То сагласје дела и целине, духа и материје, тела, моштију, храма и

⁴⁶⁰ O. Cullmann, *Christ and Time: The Primitive Christian Conception of Time and History*, (tr. F. V. Filson), London 1951, 37.

⁴⁶¹ Т. Ракићевић, *Икона у литургији: смисао и улога*, Београд 2010, 328.

⁴⁶² Р. Evdokimov, *L'art de l'icône, théologie de la beauté*, Bruges, 1970, 193.

⁴⁶³ Т. Ракићевић, *нав. дело*, 333.

⁴⁶⁴ *Службеник*, Београд 1986, 116.

⁴⁶⁵ Т. Ракићевић, *нев. дело*, 333.

⁴⁶⁶ N. Čausidis, *нав. дело*, 17. О јединству тела и духа у Првој посланици Коринћанима в. С. Марјановић – Душанић, *Свето и пропадљиво: тело у српској хагиографској књижевности*, Београд 2017, 147 – 148; О односу дела и целине у контексту реликвија в. *Исто*, 208.

уметности, остварује се у богослужењу.⁴⁶⁷ Светлост иконе у треперању свеће, или кандила, природног светла и злата на фрескама, на које је уметник рачунао када је и стварао ове предмете, формирају јединствену слику унутрашњег изгледа храма. Мириси и музика који одишу и одзвањају просторима цркве, смислене и ризуализоване кретње свештенослужитеља, монаха и (некада) верног народа, у хармонији су са функцијом коју и ризница треба да оствари у свом утилитарном смислу – да створи атмосферу у којој ритуал/чин богослужења једино и може да наговести укусе будућег царства небеског.⁴⁶⁸

Једном када се наруши ова целина, предмет, па чак и сама црква, постаје „ништаван“, а црквена пракса и теологија су толико пута показали спремност да униште предмете, уместо да буду „неправилно“ употребљени.⁴⁶⁹ Прегледи многих ризничких инвентара у Србији показују слабу очуваност мање важних, али ипак сакралних предмета, за чији се нестанак везују ритуална уништавања.⁴⁷⁰ И данас је позната праска паљења, или закопавања дрвених крстова са гробова покојника, као и други примери о којима је у науци већ донешен извештај суд.⁴⁷¹ Овај (насилни) прекид ланца тезаурисања манастирске ризнице својствен је црквеној пракси.⁴⁷² Право да се у цркви умре, које је човеку „загарантовано“ још од рођења, биће и право предмета, који, штавише, у својој смрти подноси жртву да се целина не упрља и обезбожи.⁴⁷³ Универзално начело, по којем црква функционише столећима, у тесној је вези с Фукоовом (Michel Foucault) мишљу о фетишу: „у тренуцима када се верује у бесмртност тела и душе (васкрснуће), не придаје се пуно пажње остацима, међутим, када настаје сумња у васкрсење, онда су остаци (људског) живота све што нам је остало и изузетно водимо рачуна о њима.“⁴⁷⁴

У српској историографији до данас су остали познати примери закопавања читавих ризница с циљем заштите од светогрђа и чувања за будућност.⁴⁷⁵ Њихово пасивно стање имплицира „чекање“ поновног „рођења“, односно откривања значења. Да ли је умесно поредити закопавање мртвих и чување предмета (у музеју), како је то у науци предложено,

⁴⁶⁷ Богослужење се овде „чита“ као претпоставка функционалности, односно генератор динамичног периода; њиме се подстиче експлоатација предмета, уп. П. В. Менш, *Ка методологији музеологије* 182.

⁴⁶⁸ У веома комплексној средњовековној „расправи“ о чулима, која је трајала вековима, св. Августин инсистира на „чулу срца“ као шестом чулу, уп. С. Марјановић – Душанић, *нав. дело*, 152. Иначе, расправљајући о моделима памћења у различитим традицијама, F. Yates, *нав. дело*, 72, 229, потенцира хомогеност многих елемената метафизичког, уметничког и предметног у формирању слике света (памћења) средњовековног човека.

⁴⁶⁹ K. Pomian, *Collectors and Curiosities*, 14: Термин „бласфемична употреба“ у одређеним контекстима подразумева и остављање предмета на милост и немилост „култури и њеним посленицима“, уп. П. Флоренски, *Со земље*, 134 – 135. „Сукоб поштовања“, термин који се користи у холандском друштву и који акцентује односе свето-профано, изнедрио је неколико примера, од којих је најрадикалнији био став римокатоличког бискупа Рурмонда; он је забрањивао да црквене зграде након престанка своје функције постану стамбене зграде – више је волео да црква буде уништена, уп. П. В. Менш, *нав. дело*, 264. Иначе, и у тероји реставрације нарушавање (уметничке) целине се сматра „тешко надокнађеним“ губитком, уп. Ч. Бранди, *Теорија реставрације*, Београд 2007, 38.

⁴⁷⁰ М. Шакота, *нав. дело*, 30, нап 224. О претпању ризница в. *Исто*, 32 – 33.

⁴⁷¹ *Исто*, 30 – 34; О ритуалном уништењу предмета као музеолошкој трансформацији в. П. В. Менш, *Ка методологији*, 187. О примерима уништења сакралних предмета у католичкој цркви в. K. Smeds, *The Museum as Consolation and Healing – Museological Methods for Curating the Sacred*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 193 – 198. 195.

⁴⁷² Овде се, на извештај начин, може говорити о Вошбурновој идеалистичкој заштити, насупротив материјалистичкој, уп. П. В. Менш, *нав. дело*, 230.

⁴⁷³ Када је Томислав Шола помало цинично бранио право музејског предмета да, баш као и човек, може, сме и мора да умре, по ко зна који пут је показивао прстом у цркву, решен да ако треба, она буде узор, уп. Т. Šola, *Prema totalnom muzeju*, (ur. D. Bulatović) Beograd – Kruševac, 2011, 205.

⁴⁷⁴ М. Фуко, *Друга места; Мишел Фуко 1926 – 1984: Hrestomatija*, Novi Sad 2005 29 – 36.

⁴⁷⁵ М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд, 1986.

до данас није озбиљније изучавано, иако често понављано.⁴⁷⁶ Занимљив случај обрнутог смера – чување умрлих као музејског предмета – проналазимо у музејској праски, с посебним освртом на случај Народног музеја у Смедеревској Паланци.⁴⁷⁷ Када су се 2018. године кустоси Музеја суочили са примером (давно заборављених) читавих људских остатака као „предмета“ у музеју, који су више од неколико деценија били студија физичке антропологије и археологије, процес њиховог враћања у првобитни контекст значио је и (симболички) отпис „предмета“ из „књиге инвентара“ и ритуални чин њиховог поновног закопавања.⁴⁷⁸ Након потапања костију у вино и уље и читање молитва, они су били „уништени“/закопани као „предмет“ и сачувани/закопани као „тело“ (сл. 24).⁴⁷⁹



Сл. 24 Ритуал поновног сахрањивања људских остатака као некада музејског „предмета“, манастир Пиносава, Кусадак, Смедеревска Паланка, фото: Б. Живковић (2018)

Специфичан однос тела и предмета, стваран пре свега у средњовековној култури у контексту обожавања реликвија, изнедрио је феномен *ходочашћа* као посебан вид ритуала.⁴⁸⁰ Он је подразумевао прелазак више хиљада километара, путовање неколиким превозним средствима, дане и месеце проведене у путу – све у циљу поклоњења светињама. Тај пут се неретко завршавао и сабирањем, куповином предмета, који ће, по повратку, на репрезентативним примерима, чинити део ризничког инвентара. Преласци из стања

⁴⁷⁶ Т. Šola, *nav. delo*, 77, 205. Директно поређење ова два модела чувања изнео је Криштоф Помјан у свом интервјуу за изложбу „Masterpieces, Treasures, and What Else...“ у Музеју природе у Лиону из 2001. године; уп. М. Côte, *From Masterpieces to Artefact: The Sacred and the Profane in Museums*, *Museum International*, no 218 (Vol 55, no 2)/2003. О поређењу човека и предмета у контексту музеологије в. S. Pearce, *Objects in Life and Death*, in: *Plissis* 1/2007, 27.

⁴⁷⁷ Најрепрезентативнији слични примери део су сада већ „музејске понуде“ Музеја Николе Тесле и Музеја Југославије, односно земних остатака Николе Тесле и Јосипа Броза Тита.

⁴⁷⁸ Међу људским остацима налазила су се чак 10 читаво очуваних скелета, од којих су четворо децја, три мушка и два женска скелета; уп. Вечерње новости, 18. март 2018.; Политика, 14. 03. 2018.

⁴⁷⁹ Иначе, питање враћања људских остатака у првобитни контекст део је ширег „програма“ Народног музеја у Смедеревској Паланци, у коме се људски остаци једнако третирају као и сакрални предмети, о чијој судбини се у музеју такође расправљало (о овоме у поглављу четири/савремени токови музеализације хришћанског наслеђа у Србији/ сарадња Музеја и Цркве: „ризница“ цркве св. Илије као део збирке Народног музеја у Смедеревској Паланци).

⁴⁸⁰ Д. Поповић, *Ризница спасења. Култ реликвија и српских светих у средњовековној Србији*, Зограф 43/2019, 235 – 237. С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво: тело у српској хагиографској књижевности*, Београд, 2017.

свакодневног у форму светог путовања, неће само умножавати број предмета у ризници, већ ће они битно утицати и на украшавање храмова, или на њихову организацију преписивањем делова или читавих манастирских типика. Речју, значиће стицање знања као однегованог памћења (с пута).⁴⁸¹

Ходочашће као пут преображаја, након којег верник добија другачије име (префикс имену) и статус у друштву, у средњовековној Србији је подразумевало јединство куповине (фетиша) и прилога манстиру (статуса). Иако је тај статус промењен самим повратком са ходочашћа, он ипак остаје у домену приватне побожности, док ће даривањем манастиру приложник направити још један корак ка формирању свог јавног угледа и статуса (економског и фактичког).⁴⁸² Употреба ризничких предмета као полуга за остварење идеолошких циљева и династичке функције, показале све своје потенцијале на примерима грађења култа појединих владара.⁴⁸³ Куповина реликвија и њихово *translatio* имаће, након пропасти Византије 1204. године и своју топографску улогу у померању тежишта и легитимитета нових држава на рушевинама ромејског царства.⁴⁸⁴ Спрега ходочашћа и приложништва имаће своје идентитетске особености.

Црквени музеј

Предмет у музеју цркве, односно *црквени музеј* као установа, показале модел преплитања, у нашем случају манастирске (музеализоване) ризнице и уметничког музеја. Условљен и установљен религијском традицијом и савременом естетичком филозофијом, као несигурни баштиник наслеђа који свој идентитет гради са „две променљиве“, овде ће бити посматран као својеврсни лимес – гранична зона односа музеја и цркве. Њему је додељена улога институционалног памћења; па ипак овај савремени феномен и даље задржава право на „традиционалне“ облике ризничког сакупљања, што не значи да су они увек у пуном капацитету и могући. Као феномен који одређује музеј, овде ће се узимати облик и концепт установе и њене „аутономије“ да се бави музеализацијом наслеђа. Другим речима, сама установа црквеног музеја одређује контексте, однос према предмету и његову комуникацијску вредност.

Док ће манастирску ризницу обојити ритуал у коме предмет има своју значајну улогу, а уметнички музеј уметност и музеалност као два стуба институције, црквени музеј се може пронаћи и на једној и на другој страни, али ће његов идентитет превасходно диктирати његов оснивач – црква. Као пресецајући скуп два круга, црквени музеј је и баштиник локалне историје (манастирских ризница) и делом прошлости Српске православне цркве (музеј). Међутим, видећемо то и у раду, за разлику од ове две установе, црквени музеј је најдиректније инструментализован, па ће као такав своје феномене и односе градити у складу са својој не-самосталношћу. У исто време, на оваквим примерима показале се сва трагичност олако схваћене музејске поруке, која као део нашег односа према стварности/прошлости, има задатак да запамти, или као што ће се показати, заборави себе саму.

⁴⁸¹ М. Марковић, *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд, 2009.

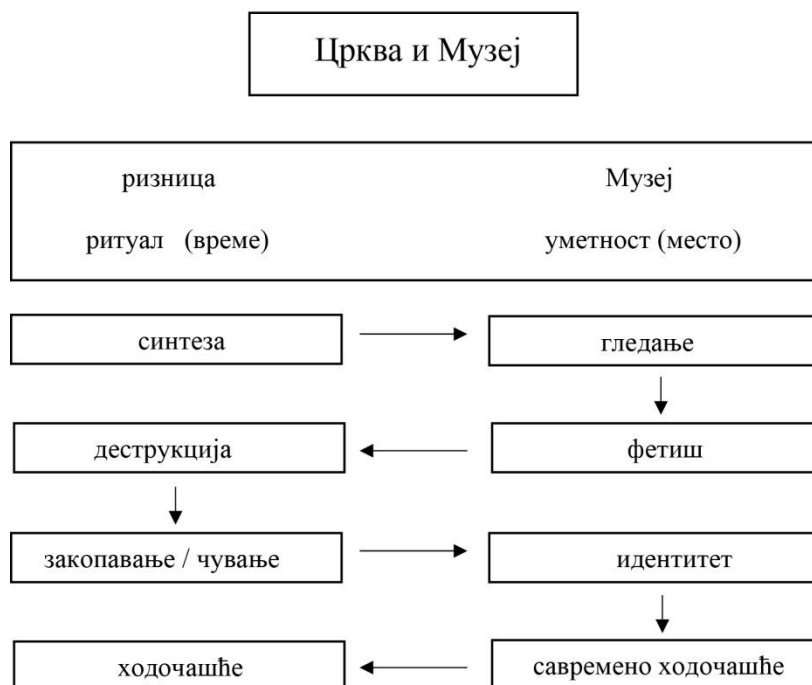
⁴⁸² М. Чанак-Медић, Д. Поповић и Д. Војводић, *Жича*, Београд 2014, 45.

⁴⁸³ *Исто*.

⁴⁸⁴ *Исто*, 46.

Сепаратисање феномена што показују идентитетске нивое на различитим странама прати и њихово узјамно повезивање, с тенденцијом спајања у систем лавиринта. Како су они с предзнаком „породичне сличности“⁴⁸⁵, неретко ће се прожимати и имати своје антиподе на другој страни. Те контрадикторности и парадоксалност који се исказују у напредном анализирању, показате и сличности, али и основне разлике у филозофијама, па и пракси баштињења двеју установа. Као носиоце засебних страна, овде промовишемо супстрате синтезе и гледања – ритуал и уметност.⁴⁸⁶

Табела 10 Однос црквених и музејских феномена



Ритуал у цркви, као носећи елемент система који овде промовишемо, полази од синтезе богослужбеног чина и предмета, те укључивања свих „чулних“ елемената (гледање, додиривање, мирисање...) перцепције. На његовој супротној страни налази се уметност у музеју која је ту да буде гледана. Заљубљеност у ремек-дела уметности као производе људског духа и културе, чуваних у музејима, рађа фетиш у облику вере у „исказивање поретка схватања“ и „схватања поретка“ (буржоаског света). Враћајући се „уназад (у цркву)“, проналазимо дијаметрално супротан феномен (ритуалне) деструкције као начин чувања/очувања (светости). Она као таква подразумева (и) закопавање у служби чувања за будућност, из чега произилази и сам идентитет цркве и у цркви – чување/закопавање/сахрањивање остатака до царства небеског (у будућности). С друге стране, у „правцу“ музеја, налази се музејски идентитет који се гради из прошлости, ископавајући је и ре-креирајући је као део садашњости. У том и таквом музеју који је направљен да буде установа знања и прогреса, а не сукоба и „прошлости ради прошлости“, рађа се политичка коректност као предуслов савременог ходочашћа. На другом крају (света)

⁴⁸⁵ О појму породичне сличности в. М. Попадић, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*, 38. (sa starijom literaturom).

⁴⁸⁶ Иначе, појмове ритуала и уметности као градивних елемената уметничког јавног музеја промовисаће Керол Данкан у својој студији *C. Dancan, нав. дело*, 7.

налази се феномен ритуалног, религијског ходочашћа којим се и завршава ово наше кретање у лавиринту „спојених судова“. Сви они засебно, свако на својој страни, твориће слику једне установе (цркве или музеја) у времену и простору.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Слободно можемо рећи, а видећемо то и надаље, да су сви елементи уткани и у настанак првих музеја на таласу француске револуције: промена наратива са целине (у цркви) у правцу гледања (у музеју) настаје онда када се деструкција (црквених и племићких поседа) претвара у фетиш (предмета), а вера у (неизвесну) будућност буде замењена вером у (научну и објективну) прошлост као главним стубом идентитета држава. На крају и само сукцесивно и дуготрајно замирање хришћанства у Европи произвешће нове облике изражавања дивљења и поклоничка путовања.

БАШТИНА ИЗМЕЂУ МУЗЕЈА И ЦРКВЕ

Кад феномени мењају контексте: *синтеза* и *гледање* као носиоци примарног и музеолошког контекста

Будући да смо кроз студије случаја као примере праксе показали како изгледају процеси музеализације, установили смо и неке од идентитетских феномена цркве и музеја у духу примарних и музеолошких контекста: *синтеза*, *деструкција*, *закопавање* и *ходочашће* с једне, те *гледање*, *фетиш*, *идентитет* и *савремено ходочашће* с друге стране. Овде ћемо покушати да покажемо како помињани феномени функционишу на примеру општих темељних музеолошких контекста, односно функција. Немалу пажњу посветићемо променама које се стварају као резултат (ново) насталих контекста.

Систем темељних функција и контекста, које је установио Питер Ван Менш у светлу заштите музејског предмета, представљаће окосницу ове хипотезе.⁴⁸⁸ Заштита, важна музеолошка функција, дешава се онда када дође до промене контекста, и када *експлоатација*, *производња* и *одржавање*, као део примарног контекста, „прерасту“ у *истраживање*, *заштиту* и *комуникацију* – функције музеолошког контекста.⁴⁸⁹ Међутим, осим овог „бочног преноса“, на шематским приказима (сл. 25, 26) указујемо на вертикални или „индиго“ систем где се темељни музеолошки контексти (примарни и музеолошки) пресликавају на феномене цркве и музеја: експлоатација у *синтезу*, производња у *деструкцију*, *одржавање* у *закопавање*, односно *истраживање* у *гледање*, *заштита* у *фетиш* и *комуникација* у *савремено ходочашће*.⁴⁹⁰

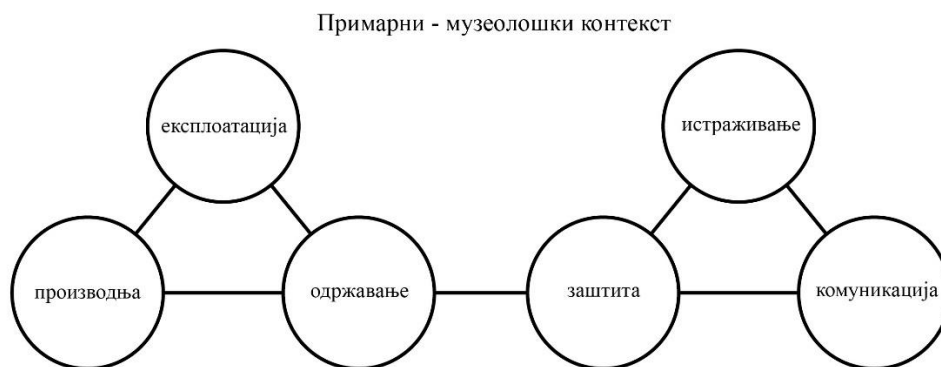
Како се темељне функције изграђују односом научних дисциплина и музеологије, њихово усклађивање тиче се и „svrhovitošću angažmana ljudi (stručnjaka)“, што би, укупно узев, било на корист појединца и друштва.⁴⁹¹ Улога кустоса, или културних посленика што су битно утицали на концепције процеса музеализације на примерима из студије случаја анализираће се у неколико праваца. Стога ће нам бити важно да установимо нивое ових трансфера и њихову улогу у разумевању баштине, али и значај унутар живота једне заједнице, будући да темељне музеолошке функције, као и процес музеализације, нису искључиво везани за установу музеја.

⁴⁸⁸ П. В. Менш, *нав. дело*, 181 – 194. I. Мароевић, *нав. дело*, 170. Системи заштите баштине као „selekcije onoga što se štiti iz totaliteta baštine“.

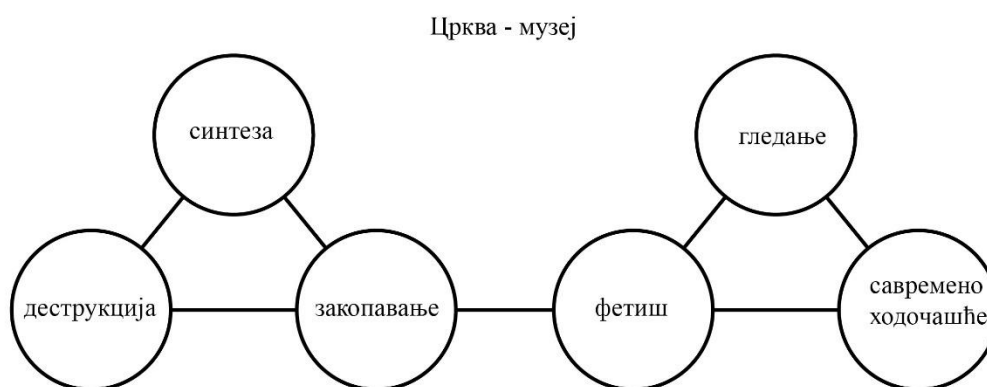
⁴⁸⁹ I. Мароевић, *нав. дело*, 170.

⁴⁹⁰ „Одабиру“ најадекватнијих темељних музеолошких функција претходиле су теорије З. Странског, које се у много чему преклапају са системима Питера Ван Менша, односно Ива Мароевића; уп. I. Мароевић, *нав. дело*, 162 – 169.

⁴⁹¹ *Исто*, 160.



Сл. 25 Однос темељних функција и контекста (Ван Менш); према I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 170.



Сл. 26 Однос црквених и музејских феномена; према Однос темељних функција и контекста (Ван Менш)

Експлоатација, као једна од примарних функција у пресликаном систему цркве и музеја замењена је *синтезом* богослужбеног чина и предмета, и односи се на његово коришћење. Богослужење се овде „чита“ као претпоставка функционалности, односно генератор динамичног периода – њиме се подстиче употреба.⁴⁹² Предмети у примарном контексту остварују непосредну „интеракцију“ унутар ширег (примарног) контекста који представља живи организам у виду манастира, или цркве, па се „трошење“ различитих функција спречава заштитом у виду селекције и издвајања предмета у збирку, а онда и истраживањем. На примеру ризница манастира Студенице и Хиландара показали смо како поновна употреба функционише унутар примарног и музеолошког контекста, па би се, дакле, богослужбени предмети у поједине дане, или на неколико сати, измештали из музеолошког контекста, а *истраживање* би било замењено поновном *експлоатацијом*. Уместо *заштите*, поново би се активирала *производња*, а наместо *комуникације* – *одржавање*.

Истраживање представља једну од основних функција у музеолошком контексту, и сматра се мисаоним процесом „у којем dolazi do integriranja muzeologije s temeljnim znanstvenim disciplinama“. Музеолошки контекст подразумева стање и контекст предмета који није „одмах“ уочљив, већ је резултат истраживања. Оно се спроводи „analitičkim istraživanjem vrijednosti predmeta unutar zbirki, vrijednosti zbirki unutar muzejskog zbirnog fonda,

⁴⁹² П. В. Менш, *нав. дело*, 182.

vrjednosti baštine u prostoru“.⁴⁹³ Међутим, у случају студеничке ризнице, дисциплинарно, историјскоуметничко истраживање није (до краја) спроведено „od istraživanja pojedinih umjetnina prema sumirajućim istraživanjima koja pokreću projekti velikih izložbi, u kojima se ujedinjuje umjetnička baština koja se čuva u zbirkaма музеја i galerija i ona koja živi u prostoru, u aktivnim ambijentima, u pravoj realnosti“⁴⁹⁴, па се направила дискрепанца између научног истраживања и методологије поставке у којој је замишљено да се историја манастира (преко ризнице) *гледа*. Такође се није рачунало на успостављање хармоније између „веровања“ науке и публике као облику *синтезе* мишљења унутар процеса креирања поруке музејске изложбе. Јер, музејски предмет није само извор научних информација (научне дисциплине), него и културних (музеологија), па је уочавање оба слоја вредности предмета неопходно у циљу његовог значаја и потенцијала у процесима комуникације. Историјскоуметничко сагледавање ризнице показало је немерљиве доприносе науци и познавању оваквих скупина у српској историографији, али је чињеница да је изостало препознавање културних информација – вредност, смисао, значење, или потреба.⁴⁹⁵ Док се на примеру студеничке ризнице препознаје насагласје између научног истраживања и културне информације која је изостала, на примеру Музеја Српске православне цркве је феномен гледања предмета директно повезан „заборављањем“, за разлику од Галерије фресака где он афирмише памћење (процеса настанка и самог оригинала). Ако говоримо о истраживању као вредновању предмета (баштине), она је у великој мери преобликована на разне начине својом интерпретацијом и употребом. Уочавањем социолошких, културних, па чак и „цивилизацијских“ особености средњовековне уметности у музеализацијском поступку се откривају заједничке особине народа Југославије што чини један од примера ваљаног истраживања у музеолошком контексту, макар он био и тендециозан, односно „политизован“.

Производња се, сходно феноменима установљеним у раду, манифестује у појму *деструкције* (предмета). Својеврсна реакција на акцију (ритуалног) уништавања доприноси поновној, или новој производњи предмета, или значења (након ископавања). Она је у исто време у тесној вези са већ поменутиим трошењем физичких и значењских функција. Производња је подстакнута не само деструкцијом, или ритуалним уништењем предмета, већ и експлоатацијом, синтезом, односно употребом предмета у примарном контексту, као и процесима музеализације који се непрекидно одвијају у цркви. Видели смо да производња у примарном контексту Студенице продужава живот саме ризнице, а да се у случају копирања фресака престанак производње доводи у директну везу са заштитом, имајући негативне последице по функционисање и рад читаве установе.

Заштита као музеолошка функција подразумева читав низ радњи и превентиве као претпоставку очувања целовитости предмета (баштине). Од превентиве, преко заштите материјала, облика и значења до документације и етичких норми руковања предметима, сматра се веома комплексним низом што на крају чува предмет у физичком облику, али и „памти“ његова карактеристична значења/информације. Пример студеничких утвари показао је немали акценат на заштити материјала, конзервацији и рестаурацији. Заштита облика и спречавања даље угрожености предмета је, не рачунајући на остале сегменте, створила посебан *фетиш* према предметима, али и поступку израде конзервације и рестаурације. Иако се процесима заштите дошло до одређених научних сазнања, они нису у великој мери утицали на заштиту значења предмета, па ни (до данас) до њених резултата у виду изложбе и многих контекста нових сазнања. Тиме је поступак конзервације ризнице и уређења простора излагања прибегло материјалистичкој науштрб идеалистичкој заштити, која, уз сву фаталност у цркви, проналази свој смисао у примарном контексту. С друге стране, можда

⁴⁹³ I. Maroević, *нав. дело*, 185.

⁴⁹⁴ *Исто*, 187.

⁴⁹⁵ *Исто*, 218.

исправнији вид музеализације, проналазимо на примеру Галерије фресака. Тамо се, осим заштите облика и значења, спроводио темељни документацијски процес и на концептуалном и на реалном нивоу.

Одржавање у примарном контексту, у форми остава, тавана, скривница и других места одлагања предмета чија је вредност и функција престала да постоји, изнедрило је и различите депое/ризнице, као у случају хиландара.⁴⁹⁶ Статус оваквих просторија, највише сличан студијским збиркама, претпоставља привремену заштиту. Црква познаје и појам *закопавања* као дела праксе „заштите“. Та стања су се на основу примера историје манастирских ризница показала својеврсним археолошким контекстом. Но, чување, односно одржавање, настаје на основама музеализације сакралног наслеђа. Другим речима, неће само процеси физичког, или значењског пропадања, сигнализирати (нову) производњу или одржавање, већ и свест о потреби музеализације као вредносног и превентивног процеса. То значи да ће се предмет сачувати, самим тим и нови изградити чак и када и даље може да обавља своју функцију, али ће га други критеријуми (потреба за формирањем поставке, свест о очувању баштине, старина) сачувати као културно добро.

Комуникација као циљ музејске делатности има потпуно другачији концепт него што је њен пандан у примарном контексту. И док можемо рећи да (привремено) одржавање и одлагање предмета у примарном контексту значи и њихово уклањање из свих процеса и примарног и музеолошког контекста, организовање изложби и институција на темељима манастирских ризница или сакралног наслеђа, пут је ка уграђивању баштине у квалитет живљења.⁴⁹⁷ Данас се она конзумира у склопу програма *савременог ходочашћа* што иницира нове облике наслеђа и у том случају можемо говорити о поновној употреби наслеђа као генератора развитка читавих средина и *renovatio* некадашњих облика исказивања поштовања светим местима и местима уметности и културе. Изложбе темељене на студијама случаја врло провизорно показују одраз или „пренос“ знања (тај пренос од монографије до изложбе се не види), којима недостаје и савремени контекст, али и културна потреба. Штавише, потпуна приступачност овим садржајима и њихова демократизација није могућа ни данас; пракса је показала да ни хиландарска, ни студеничка ризница нису „стално отворене“, да Галерија фресака као таква више и не постоји, а да Музеј српске православне цркве егзистира на пола пута између јавног музеја и стручне, понекад и административне целине која окупља или богослове, или угледне госте Патријаршије, или стручњаке и научнике.⁴⁹⁸ Тиме се смањује простор трансфера поруке који музејска изложба емитује у друштву и остаје се на нивоу музејског предмета који приказује „ono što je jasno i metodički interpretirano pomoću muzeografskih pomagala“.⁴⁹⁹

Укупно узев, на крају се поставља смислено питање: зашто је примарни контекст у фазама трансфера, или већ оствареног музеолошког контекста и даље доминантан, или пожељан? Студеничка ризница је показала веома велику „осетљивост“ према феноменима примарног контекста, Галерија фреска је конзистентно „трагала“ за црквом као симболом примарног контекста, а Музеј српске православне цркве и даље „верује“ да је он „ризница“. То ће рећи да су процеси музеализације изведени супротно музеолошким начелима, па је истраживање сведено на гледање, заштита на фетише, а комуникација на нејасне облике преношења културне информације у склопу савременог ходочашћа као „замене“ за традиционалне облике поштовања места култа.

⁴⁹⁶ П. В. Менш, *нав. дело*, 184.

⁴⁹⁷ I. Maroević, *нав. дело*, 199.

⁴⁹⁸ О циљаној, стварној и потенцијалној публици в. I. Maroević, *нав. дело*, 213 – 214.

⁴⁹⁹ I. Maroević, *нав. дело*, 213.

У досадашњем делу рада назначили смо како се манастирска ризница само условно узима за пример примарног контекста. У одређеном историсјком тренутку, богослужбени предмети су повучени из процеса експлоатације, и остављени на посебно чување, што ће рећи да основна функција примарног контекста (експлоатација) престаје да важи, остварујући тиме један од услова даље музеализације предмета. Манастирска ризница на тај начин започиње свој музеолошки контекст, па се и само њено разврставање овде узима са посебним оградама. Премда је још од античких, па и касније, средњевоковних времена, сматрана за трезор вредних и сакралних предмета, њен карактер, начин руковања, па и састав указивао је на прото-музејски концепт што смо на примеру компаративне анализе студеничке ризнице и музејског кодекса и показали. Ако је, као што видимо, реч о амбивалентном карактеру ризнице која ће и у свом примарном облику моћи да се посматра као музеолошка чињеница, онда пре треба рећи да су црква и музеј парадигме музеолошких контекста – примарног и музеолошког – а да се између ова два „стања“ као један од облика сабирања и памћења налази (музеализована) манастирска ризница. Веома „прилагодљива“ и на примарни и на музеолошки контекст, она ће успевати да (музеолошке) појмове с обе стране саобрази времену у којем постоји, али и приликама у којима се налази(ла).

Карактер ризнице који би одговарао примарном контексту огледа се у већ помињаним функцијама: експлоатацији, производњи и одржавању. Предмет ризнице, стога, своју сакралност изражава *употребом*; он је сакралан онда када је део примарног контекста/богослужбене праксе, односно када се преко њега остварује метафизички контакт човека и оностраног.⁵⁰⁰ Музеолошки контекст према коме ризница постаје производ људске селекције – својеврсном збирком или колекцијом, односно тезаурусом, у системима колекционирања Жана Бодријара (Jean Baudrillard) сведочи супротан феномен – *поседовање*.⁵⁰¹ Онда када је предмет унутар музејске или приватне колекције, његова употребна вредност је мање важна, па мањак употребне осигурава вишак музејске вредности.⁵⁰² Предмет сада више није ту да се *користи* колико да буде *изложен*, тачније да буде предмет истраживања, заштите и комуникације.⁵⁰³

Али, тешко је остати става како употребни предмети развијају социолошке контексте, а да предмети ван употребе стварају искључиво фетише, или да украшавају беле зидове колекционарских и музејских просторија, поготово имајући у виду (делимичну) целовитост предмета у музеолошком контексту. Будући да заштита предмета подразумева, како смо већ истакли, не само физичко, материјално очување, него и очување информација, заштиту значења као „концептуалног идентитета“ предмета, те заштиту облика, јасно је да је

⁵⁰⁰ У старом завету предмет је био свет по себи, па је могао да чини светим и простор и друге предмете око себе: „И од тога начини уље за свето помазање, уље најбоље вештином апотекарском; то да буде уље светога помазања, И њим помажи шатор од састанка и ковчег од сведочанства, И сто и све справе његове и свијетњак и справе његове, и олтар кадиони, И олтар на којем се приноси жртва паљеница, и све справе његове, и умиваоницу и подножје њезино, Тако ћеш их осветити, те ће бити светиња над светињом, и што их се год дотакне биће свето.“ 2 Мој, (30: 25 – 29); У појединим студијама сматра се да је предмет унутар ритуала „свет“ зато што је сва пажња усмерена ка њему као предмету највишег ранга у том тренутку; уп. J. Simth, *Ritual and Religious Beliefs*, Routledge, 2005, 33.

⁵⁰¹ J. Baudrillard, *нав. дело*, 10.

⁵⁰² K. Pomian, *нав. дело*, 10.

⁵⁰³ K. Pomian, *нав. дело*, 12. Овај парадокс додатно се може објаснити на следећи начин: „значење“ предмета, или ти његова спиритуална вредност одређује његову тржишну вредност, а управо зато су ти исти предмети и изопштени из „економске пијаце“, уп. K. Pomian, *нав. дело*, 31.

немогуће правити јасне поделе на *употребу* и *значење/поседовање*, што је у случају сакралног наслеђа посебно важно.⁵⁰⁴ Пример манастирске ризнице и музеја послужиће нам као добар показатељ прожимања ових „супротних“ појмова. Ми и данас тешко можемо говорити о егзактној форми ризнице, која се, као што смо и видели кроз рад, временом мењала. Ако бисмо је посматрали као скуп предмета који је при оснивању цркве и манастира био потребан за функционисање богослужења и саме цркве, или као трезор вредних, светих и историјски значајних предмета, говорили бисмо о две такве скупине. У првом случају, осим неопходних сасуда за потребе богослужења, као што су крстови, кадионице, иконе, свештене одежде и др, могу се пронаћи честице светитеља и друге сакралије које дају легитимитет светиње новооснованом храму. То значи да све „ризнице“ у црквама широм васељене имају *исту* форму и облик. Све до 18. века, од када се у науци прави разлика између ризнице вредних и драгоцених предмета и употребне улоге осталих утвари у свакодневной пракси, формира се скуп који се истиче својом *различитошћу*.⁵⁰⁵ Видимо дакле, да *поседовање* извесних богослужбених предмета и њихова *употреба* дају извешан *легитимитет* цркви да изражава своју постојаност, али и посебан ранг светог места.⁵⁰⁶ У музејском смислу, ризница означава *поседовање идентитета*, који је, као деветнаестовековни феномен и данас један од најпрепознатљивијих музејских нужности. И *употреба* и *поседовање* могу да имају важну улогу у ритуалима и уопште функционисању цркве/ризнице. У исто време, овде се показало да на различитим странама *употреба* и *значење* развијају и различите феномене – *легитимитет* и *идентитет* као претпоставке примарног и музеолошког контекста.

Управо овакву „структуру“ проналазимо унутар студеничке ризнице. Поседовање ризничких предмета у виду печата, повеља, грамата и других привилегија, али и скупих и драгоцених предмета, чији се део може тумачити и као „профана“ или „профанизована“ ризница, давало је *легитимитет* студеничким монасима да иступају пред царева, или да добијају извесне привилегије. Њиховом „употребом“ у виду продаје и залагања они су осигуравали свој опстанак (у другим манастирима), али и (делимичну) очуваност ризнице. Ношење њетног тела св. Краља са собом као део ризнице у време тридесетогодишњег странствовања монаха (као део „сакралне“ ризнице) значило је и *идентитет* народа са „својим“ ковчегом завета, који је, штавише, производио и (нову) тезаурацију (прилагање предмета као вотивних дарова св. Краљу).

Чак и овакве несумњиве и структуралне поделе, које смо показали и на примеру употребне и уметничке ризнице манастира Хиландара, није лако учинити постојаним. Чињеница да прикупљање предмета за будући храм и ризницу није било искључиво материјалног карактера, а стварање музеализованих ризница без прилике поновне употребе, указује на то да смисао трезорирања, као „*akumulacije s unaprijed određenom svrhom*“⁵⁰⁷ постоји у оба контекста. Осим начина сабирања предмета, биће нам важно разумети зашто се нешто чува, односно сабира; како због природе самог предмета, тако и концепта саме збирке. Системи колекционирања, почев од најранијих облика човековог живота, па до модерног доба имали су своје фазе као „спољне“ факторе (друштвено уређење, религијски аспект, тржишта...), али је основни „унутрашњи“ порив за сакупљањем остајао исти.⁵⁰⁸ Неретко

⁵⁰⁴ П. В. Менш, *нав. дело*, 222 – 243. I. Maroević, *нав. дело*, 104 – 105; 170 – 178.

⁵⁰⁵ М. Шакота, *нав. дело*, 30, нап. 225.

⁵⁰⁶ Монаси Студенице су, носећи са собом ризницу, истицали легитимитет најстаријег манастира и претходне привилегије што су се могле „читати“ на одређеним предметима из ризнице.

⁵⁰⁷ I. Maroević, *нав. дело*, 159.

⁵⁰⁸ Модели сабирања (људи и предмета) у протомузеолошком контексту као својеврсној претечи потоњих процеса колекционирања више су него симболички и илустративни. У одсутном часу историје, човек је, испуњавајући заповест божју, отпочео да сакупља како би створио (идеалну, нову) слику света. Нојева барка (која се сматра за претечу/симбол хришћанске цркве), била је гарант „памћења“; тачније средство „колекционара“ да „предмете“ „сачува у животу“. Почети смисленог начина колекционирања, и то са својим ирационалним и религијским функцијама, сежу дакле, у најдаљу прошлост, изражавајући идентитет првог

замишљан у контексту жеље за поседовањем, што је колекционару омогућавало посебан социјални статус у друштву и друге привилегије, он је у неким истраживањима тумачен на основу универзалних и парадоксалних система колекционирања у којима ова упрошћена слика има и своје „наличје“.⁵⁰⁹ Веза између „сакупљања себе“ и „преваре смрти“ нужно је потиснула идеју о „победи смрти“ колекционирањем. Сакупљање збирке, била она сакралног, или секуларног карактера, не осигурава човеку бесмртност, али му пружа прилику да „рециклира идеју живота и смрти у систему објекта.“⁵¹⁰ Она се перпетуира у симболичком чину цикличности времена (које протиче у „вечности“ јер збирка никада није коначна, па је вечито „жива“), чиме се избегава егзистенцијално поимање (времена) као непремостив јаз између човека и времена (смрти).⁵¹¹

Студеничка ризница поново је парадигма ове хипотезе. Судећи према пракси из 19. века, када су монаси неретко продавали, или (трајно) залагали предмете из ризнице, али их касније, заједно са верним народом и угледним првацима онога времена откупљивали, намеће се закључак да можемо говорити о ризници смишљеној да њена целовитост буде симбол „победи“ идеје живота над смрти. Вечито „жива“, јер никада није била коначна, она је у свом примарном контексту била „планирана“, за разлику од данашњег музеолошког у коме је она, како због онога што је претрајало време, тако и због своје ограничености у излагачком простору – „изнуђена“ ризница.

Према теорији Криштофа Помјана, свака збирка представља „простор“, или однос између *видљивог* и *невидљивог*.⁵¹² Она (збирка) овај универзални „сукоб“ подвргава временима и традицијама из којих се оглашава. Ако видљиво репрезентује сама ризница/збирка, или предмети у њој, онда невидљиво симболизује метафизичко – оно што смо означили као смисао трезорирања. На примеру манастирске ризнице невидљиво се огледа у потенцији надлазећег, веровању у свет након смрти – тачније оно постоји као слика будућности. Чак и ако се предмети не користе, већ се обожавају (или се чини и једно и друго), смисао њиховог постојања уперен је, за наше разматрање, у правцу раја, будућег живота, или Новог Јерусалима.⁵¹³ С друге стране, музејска интерпретација видљивог и невидљивог била би опозитна; невидљиво би у најчешћем броју случајева значило прошлост у виду историје, славних личности, уметничких праваца и сл. Ма како да се ове перспективе наизглед разликују, узимајући у обзир онтолошку мисао хришћанског света и музејску слику прошлости, суштински су истоветне; колекција између *видљивог* и *невидљивог* парадигма је света који се ствара између оног који гледа, или додирује и онога „одакле“ су ти предмети дошли.⁵¹⁴ Док би се онострано у цркви препознавало контактом, вером, мирисом (па чак и укусом – причешћа), у музеју би се оно пре свега гледало, слушало и усвајало као научна, здраворазумска чињеница.

колекционара – не толико колекционарски, колико заветни. Тај савез с Богом, десиће се још једном у Новом завету, у облику (последње) вечере, која ће, симболички, сведочити веру у бесмртност свега онога што је Ноје некада сачувао. Христова црква, као брод спасења, постаће „ново место“ сећања што ће у свој меморијски корпус уградити и предмет као сведочанство светости и жртве коју је некада поднео Ноје, а касније Христос. уп. М. Рopaдић, *Diskretni šum peščanika*, Београд 2021, 32.

⁵⁰⁹ J. Baudrillard, *The System of Collecting*, in: *The Cultures of Collecting* (ed. J. Elsner and R. Cardinal), Cambridge, Massachutes 1994.

⁵¹⁰ *Исто*, 17.

⁵¹¹ *Исто*

⁵¹² К. Pomian, *нав. дело*, 7 – 43.

⁵¹³ „Блистај се блистај Нови Јерусалиме, / јер слава Господња на теби засија / Ликуј сада и весели се Сионе; / а Ти, Чиста Богородице, / радуј се васкрсењу порода твог.“, уп. *Божанствене литургије*, превео Архим. Др Јустин Поповић, Београд 1978, 50, 106, 74, 131. О рају и паклу као местима сећања, уп, F. Yates, *нав. дело*, 60 – 63.

⁵¹⁴ К. Pomian, *нав. дело*, 22.

Дихотомију видљивог и невидљивог, или онога што смо на примеру студеничке ризнице, према подели Булатовића означили као тварно и рефлексивно, проналазимо и у „трагању“ за првобитном студеничком ризницом. Имајући уз себе, и дан данас, ризницу која „најдаље памти“ 16. век, монаси су, жељом да истакну значај онога што поседују, појединим предметима додељивали префиксе „Савин“ и „Симеонов“. Мирјана Шакота је, такође, „тражила“ ризничке предмете међу инвентарима других ризница/збирки, надајући се чак и поновном откопавању такве, целовите, првобитне скупине. *Невидљиво* се на овом примеру показује не само као прилог будућности (евокација раја), него и прошлости, што ће рећи да савремена ризница инсинуира и некадашњу у свом археолошком, односно музеолошком контексту – као закопану, или „украдену“/уништену прошлост.

Поделу на сакрални предмет у употреби и „музејски“ предмет ван употребе можемо ишчитавати на примеру манастирске ризнице. Јер, видели смо то и током овог рада, предмети који се и даље користе нису део ризнице, док су они драгоцени и важни као сведочанство историје (и уметности), постали део ризнице. Иако одавде произлази да су манастирске ризнице данас искључиво музејског карактера, показали смо да изузеци постоје и да је веома тешко правити стриктне поделе. То значи да и даље постоје предмети, или *семиофори* како их је Помјан дефинисао, који имају потенцијал употребе, али и симболишу значење као приоритет, демонстрирајући на тај начин преплитање гледања и додира као кључних феномена у контрастима *видљивог* и *невидљивог*, односно *употребног* и *значајског*, о чему ће више речи бити у наредним поглављима.⁵¹⁵

Идеје баштињења: ризница као депо и/или ризница као изложба

На различитим местима у раду, особито кроз компаративне анализе феномена цркве и музеја, односно темељних музеолошких контекста, показали смо да идеје баштињења нису исте у цркви и музеју.⁵¹⁶ Иако можемо рећи да смо на примеру студеничке ризнице и компаративне „анализе“ манастирског типика и музејског кодекса уочили да праксе и методологија баштињења могу бити веома слични, намеће се претпоставка да одговор на питање „зашто нешто баштинимо“ није исти у двома институцијама – цркви и музеју.

Процес тезаурације, као један од примарних у даљим фазама музеализације, остаће веома важан за идеје баштињења. *Тезаурација* је у етимолошкој, симболичкој, али и формалној вези са црквом. Изведен од латинске речи *thesaurus*, означава ризницу као место, или облик чувања, или „skrivnicu vrednosti, ponekad nasleđenih, češće stečenih ratnim pohodima“.⁵¹⁷ Таква ризница није била несређени депо разних предмета, већ су о њој бринули хијеропоси, или у римско доба *sensors* и *aediles*, пописујући и *разврставајући предмете*, каталогизујући их, те неретко и спроводећи посетиоце кроз овакве депое.⁵¹⁸ Сврха збирања је, још од ранохришћанских времена, била амбивалентна; „materijalno bogatstvo izraženo je u vrednim predmetima, a duhovno u plemenitom odnosu prema ništima, nemoćnim. Drugim rečima, zbiranje predmeta je u službi plemenitih dela: predmeti nisu sami po sebi cilj, već sredstvo u

⁵¹⁵ Исто, 30.

⁵¹⁶ О идејама баштињења: М. Попадић, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*, 31 – 44.

⁵¹⁷ М. Попадић, *нав. дело*, 43.

⁵¹⁸ Исто

ostvarenju dobrobiti čoveka.“⁵¹⁹ Међутим, драгоценост таквих предмета је у освит оснивања музеја представљала и својство – *sine qua non* тезауризања – али и критеријум тезаурације.⁵²⁰

Разврставање предмета у оквиру тезауруса, тачније ризнице, на шта смо већ указали, није непознато науци. Сакупљани на различите начине, они су у ризницу пристизали као купљени предмети, поклони, вотивни дарови, или ређе мењани предмети. Међу оваквим мноштвом артефаката, временом су се рађале селекције: на племените метале и „остале“/мање вредне материјале. Материјал, старина, начин израде и друге особености неумитно су производили и друге категорије: свакодневна употреба и повремена потреба. Иако је највероватније да их је било и раније, прве разлике се праве у 18. веку када се предмети деле на „ризницу“ и предмете за свакодневну употребу.⁵²¹ Једном спроведена класификација на материјале, или збирке, биће брижљиво чувана до данашњих дана.⁵²² Тако ћемо имати и музејку збирку/збирке и ризницу подељене на једнаке критеријуме: метал, папир, дрво, камен, графика и сл. Поједини музеји, а међу њима Музеј примењене уметности у Београду, или Музеј Српске православне цркве, предмете религијског карактера сместиће у различите колекције: кадионице у збирку метала, иконе у збирку дрвета и папира и фотографије, или копије фресака у збирку папира.

Посматрано из угла музеја, ове подела би одговарала некарактеристичном реципроцитету збирке. Ризница, неретко и скривница, могла би да се чита као музејски депо, али би недостајала „изложба“, или „стална поставка“, која тешко да би могла да се препозна у предметима за свакодневну употребу распоређеним у цркви (олтар, наос, припрата). Све и да је тако, овде наилазимо на обрнуту перспективу; док ће се у музејским депоима чувати „мање важни“ предмети, или „студијски материјал“, а на поставци најзначајнији и најрепрезентативнији предмети, у цркви ће бити другачије. Депо, тачније ризница, као место скривено од погледа, значиће и простор за чување најрепрезентативнијих предмета и светиња. Предмети из манастирске ризнице ће се веома ретко износити/излагати, док ће предмети са музејске поставке тек понекад бити повучени са изложбе. Какве се онда идеје (баштињења) крију иза оваквог неуобичајеног, селективног и веома нетранаспарентног начина трезорирања, односно тезауруса што је некада дијаметрално супротан у различитим музеолошким контекстима? Како разумети чињеницу да црква своје најдрагоценије предмете скрива (од погледа верника/посетилаца), а да музеј инсистира на њиховом показивању? Не само да је скривање додатно истицало сакралност предмета и његову посебност, већ је овај феномен имао дубљи смисао у историји цркве и њеној онтолошкој мисли.⁵²³ Закопавање, или сахрањивање у хришћанству представљају део идентитетског корпуса. Други живот, након васкрснућа/откопавања, остварење је индивидуалног и колективног идентитета хришћана – ја јесам оно што верујем.⁵²⁴ Како се хришћанска вера темељи на предању као знању из књига (или усмене традиције) и евхаристији као симболичком чину који се пројављује у будућности, она своје постојање данас, „дугује“ остварењу догађаја у будућности. Уколико

⁵¹⁹ Исто, 44.

⁵²⁰ Д. Булатовић, *Баштина као brand или музеј као економија жеље. Да ли робна марка улази у музеј, или је из њега произашла?*, 140.

⁵²¹ М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, 30, нап. 225.

⁵²² Е. Hooper Greenhill, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992, 167 – 191.

⁵²³ У сликаном програму православних храмова, поједине фреске се налазе на неколико десетина метара у висину, недоступне оку посматрача. Уколико их је готово немогуће видети, поставља се питање, зашто су оне тамо, једнако прецизно и минуциозно сликане, уз пажњу која је посвећена и фрескама на много приступачнијим местима? Ово питање је заокупљало пажњу и музеолошких расправа; уп. Т. Sola, *On the nature of the museum object*, in: V. Sofka (ed.), *Original and substitutes in museums*. ICOFOM Study Series 9/1985, 83; G. Stavroulaki and J. Peponis, *Seen in a Different Light. Icons in Byzantine museums and churches*, Proceedings of the 5th International Space Syntax Symposium, 2005, 251 – 263.

⁵²⁴ Св. Максим Исповедник је говорио: „Стари завет је сенка, Нови је икона, а истина пак, (као питање онога што Он јесте, односно онога што ја јесам – С. М.), јесте стање будућег века“, уп. И. Мидић, *Сећање на будућност*, Пожаревац 2009. 11 – 27.

се они остваре, а хришћанки верују у то, онда ће се и они показати у свом пуном идентитету.⁵²⁵ Откопавање, односно приказивање, пак, подразумева супротан правац; док ритуално закопавање или сакривање рачуна на сакралност и будућност, научно откопавање и излагање рачуна на прошлост као *идентитет*.

Видљиви свет, као што смо рекли, представљају они сакрални предмети који су били у (свакодневној) употреби, док су семиофори – објекти који су били апсолутно изван сваке употребе – и који, разуме се, представљају *невидљиви свет*.⁵²⁶ Према неколико пута помињаној теорији Помјана, објекти који су „употребни“ свој однос са човеком/публиком остварују према додиру или искуству додир (руке), док семиофори свој однос с посматрачем заснивају на „гледању/контемплацији.“ Иако се може сматрати је овде реч о музеолошким контекстима и да се они у случају ризница могу разумети као поделе извршене у 18. веку, када се прави разлика између предмета што се свакодневно користе, и оних повучених из употребе – ризнице, Помјанова „ригидна“ подела доведена је у сумњу на неколико места у дисертацији, особито кроз примере хиландарске ризнице. У њој смо препознали „употребну“ ризницу најзначајних светиња из олтара и „уметничку“ ризницу предмета који се више не користе, што ће рећи да (и даље) постоји „видљиви свет“ ван употребе, и обратно, „невидљиви свет“ и даље у употреби.

С друге стране, музеализација у цркви, једнако као и у музеју, представља резултат *производње нових вредности*. Мало је речено, и у домаћој и у иностраној литератури, о начину произвођења наслеђа у цркви и логичким гомилањем (вредности?) остатака некада велике и богате прошлости. Да би неки предмет постао део „музејске“ колекције у цркви, тачније да би постао део ризнице, њега је на том истом месту (употребе) морао да замени други (млађи и нови) предмет. Дух времена и жива продукција у цркви су током векова изразили посебан вид онога што би данас звали естетиком, па, иако нам остаје чудно како су за наше време веома вредни и значајни предмети некада били олако замењени новим (и по савременој перцепцији нужно мање вредним), сам тај поглед на лепо и потребно у црквеној историји створио је музеје у цркви као „друге“, или „културне“ *просторе*, или просторе памћења. На примеру студеничке ризнице показали како стална поставка постаје место памћења ризнице, док у случају предмета из сталне поставке Музеја српске православне цркве желимо да скренемо пажњу на ризницу-депо као место, односно као процес памћења.

Када су раванички монаси пребегли с патријархом Чарнојевићем 1690. године преко Саве и Дунава, они су, напустивши свој матични манастир, почетком 18. века основали нови – врдничку Раваницу (сл. 27). За потребе новог храма наручили су предмете за ризницу, међу којима се нашао и дарохранилница у облику Раванице, коју је израдио Никола Недељковић 1705. године (данас се чува у Музеју српске православне цркве). Нова продукција, условљена успостављањем новог култног места, резултирала је новим предметом, јер је „стари“ престао да буде у употреби; запустео и руиниран, манастир Раваница као „предмет“ је престао са својом „употребом“. На његовом месту није саграђена нова црква, али је у симболичком чину преношења модела и облика цркве, са све посветом манастиру, тропарима и искуцаним светитељима што су имали важну улогу у манастиру, нови предмет у ризници „памтио“ онај споменик који је (у ондашњој Србији) престао да има своју употребну вредност.

⁵²⁵ 1. Коринћанима (13,12), „Сада видимо у огледалу, а онда ћемо лицем у лице. Сада несвршено познајем, а онда ћу савршено спознати као што сам спознат.“

⁵²⁶ К. Romian, *нав. дело*, 30. Према Помјану, семиофори изражавају свој истински идентитет једино у оквиру колекције.



Сл. 27 Дарохранилица манастира Врдник, фото: Д. Танасијевић

На овим примерима покушали смо да прикажемо како однос целине и делова, једнако присутан и у музеју и у цркви, утиче на разумевање идеја баштињења унутар ових установа. Још од раних почетака јасно је прављена разлика међу предметима у цркви, па су класификацијама још у самој ризници предмети били другачије посматрани и кориштени. Тако ризница у својој пуноћи бива декомпонована на материјале, што се квалификују за (лакше) гледање. Овај облик подразумевао би афирмацију повремених изложби и депоа као тековина стварања првих јавних музеја с краја 18. века. Тај нови свет и „модерни“ музеј с краја 18. века, оличен у француској револуцији и стварању Лувра као јавног музеја Републике, попримао је и нове облике; некадашњи дискурс кабинета куриозитета, што су испуњавали просторе племића, црквених великодостојника и научника/колекционара, постаће униформисани, дисциплинарни свет „школа“ и „историја“.⁵²⁷ Поделе на религијски простор, који је замењен културним простором; од ризнице до изложбене поставке, као и афирмисање нових критеријума за вредновање предмета, коначно ће створити нови наратив, (баштине), односно идентитет – историју уметности. Он ће, укупно узев, бити позитивистички концепт у коме ће се тоталитет издвојених елемената превести у функционалност.⁵²⁸

⁵²⁷ Школе се у првим годинама нису разумеле у данашњем смислу, већ су оличавале освојене територије царства.

⁵²⁸ М. Foulcaut, *The Order of Things*, Tavistock Publication, London, 1970, 218. Функционалност као могућност некада хетерогених елемената да у новом систему (изложбе, или збирке) изразе своје међусобне односе и нову улогу. Али, уколико бисмо желели да стварање дисциплинарног (црквеног) музеја издвајањем из целине (кабинета реткости, или цркве) посматрамо у духу Фукоове функционалности, треба рећи да ни данас, након неколико столећа, не можемо говорити о великим помацима. Јер, формирање збирки и депоа, односно разврставање на материјале, периоде, школе ... би значило да некада привилеговани, затворени музеј (кабинет

Музеолошки контекст и њему својствен облик истраживања има и своје друго подручје – вредновање предмета.⁵²⁹ Оно кроз различите облике културних, функционалних и других значења може да мења музеалност предмета и повећава, или умањује његову оптику значења и информација. Придржавајући се очекивања да (сакрални) предмет буде „леп“, он неретко може послужити као карика у ланцу исконструисаног наратива, некада изразито идеологизованог. При отварању Велике галерије Лувра у августу 1793. године контроверзе око нове поставке почеле су да обликују вишевековну праксу свих потоњих музеја. Религијски контекст појединих дела, као белег побеђене и превазиђене идеолошке оријентације, није се уклапао у пројектовану слику нових „власника“ баштине, па се уместо теолошког наратива, или историје хришћанства, промовисао „култ разума“.⁵³⁰ Чак се није рачунало ни на свемоћ естетског концепта као неутрализатора претходних својстава предмета, већ се хронолошким разврставањем (разбијањем религијске целине у мање, појединачне радове у оквиру епоха), у виду националних школа, „историјом уметности“ замаскирала целовитост религијског контекста збирке. Као што видимо, у то (прво) време, готово једнако као и данас, музеји су излагали прихватљиву верзију сакралног – не-претећу и не-религиозну – тако да музеј може несметано бити, како је то видео Карстен Харис – естетизована црква.⁵³¹ Премда је и Музеј српске православне цркве показао висок степен разумевања поделе на материјале, нешто слично догодило се и Галерији фресака, када је, интегришући се у сталну поставку Народног музеја Србије постала један део уметности „од праисторије до данас“.

Како додир верника постаје поглед посетиоца?

Савремене студије баштине показују велико разумевање према дисперзивном контексту музејске поруке, која све више бива антропологизована.⁵³² Аутентично искуство посетиоца на изложби које је он већ „понео“ са собом, као и оно које ствара, или открива на самој изложби, данас је један од најважнијих сегмената успешне музејске комуникације, али и круцијални производ оваквог односа човек – предмет.⁵³³ Само формална подела у поднаслову између верника (цркве) и посетиоца (музеја) послужиће да се упознамо са одређујућим радњама на овим странама. Оне не само да симболизују начин спознаје у установама, већ и сугеришу посебне „ритуале“ као искуствене чинове. Додирнути и угледати светост показате се као два процеса на различитим местима, али је питање да ли оба модела воде ка истом циљу. Наш задатак биће да покажемо има ли међу њима икакве разлике и ако је одговор потврдан, како се те разлике превазилазе, односно како се „теолошко“

реткости, или ризница), данас предствала отворено место демократичног карактера. За прилике у цркви, то је данас тешко потврдити. Пракса је показала непромењени принцип привилегованости као могућности гледања; оно ће тек бити омогућено великим групама, угледним званицама, или истраживачима; уп. Е. Ноорег Greenhill, *нав. дело*, 190.

⁵²⁹ Исто, 188.

⁵³⁰ А. McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994, 14, 108 – 114; према: J. Abt, *The Origins of the Public Museum*, in: *A Companion to Museum Studies* (ed. S. McDonald), Blackwell 2006, 128.

⁵³¹ D. McGowan, *Materialising the Sacred*, in: *Negotiating the Sacred: Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, (ed. E. B. Coleman, M. S. Fernandes-Dias), 2008, 61. Истину за вољу, треба рећи и то да је осамнаестовековни наратив развоја интелекта и студијског истраживања почивао на историчности, односно, када су музеји у питању, на поставци организованој према критеријумима историског развоја, уп. G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, 2 vols. (Oxford: Clarendon, 1975), II, 870.

⁵³² С. Hunt, *The Museum: a Sacred Arena*, *Zeitschrift für Ethnologie*, bd 118/1993, 115 – 117.

⁵³³ Н. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2/2005, 302 – 319.

преображава у „музеолошко“. Сматрамо важним поново проценити далекосежност веровања филозофа верних античкој традицији што су правили јасну разлику између „живих тела“ и „мртвих слика“⁵³⁴

Тактилна побожност је у цркви била доминантан облик исказивања вере и начин досезања Бога током много столећа. Василије Велики, један од најзначајнијих ранохришћанских Отаца Цркве, је говорио да они који додирују кости мученика учествују у њиховој светости.⁵³⁵ Потреба да се ступи у непосредан контакт са Христом, светитељима и предметима које су они поседовали, или били у њиховој личној употреби, формирала је посебне приватне и јавне видове побожности унутар којих су се преплитали различити облици „ритуала“: покрети, метаније, проскинеза, целивање, додиривање светих предмета, контакт, тачније додир свештеника приликом различитих обреда и слично.

Религиозни живот сваког појединца подразумевао је *активно учешће* у многим церемонијама и богослужбеним чиновима (сл. 28, 29). Сакрални предмети, већим делом предмети ризнице, имали су веома важну улогу у свим овим активностима, будући да су многи, попут реликвија, или реликвијара, целивани, обожавани и њима се клањало. И данас је позната пракса да се такве реликвије и поштовани предмети износе само у *посебне дане*, као што су празници одређеног светитеља, време служења литургије, након одређених вечерњих служби итд. Циклични распоред изношења светиње створио је временом важне богослужбене чинове који су обезбедили „сигурност трајању“ као универзалном поретку. Понављање као пут ка бесмртности потврдило је и данас неумитну истину – хришћанство је *религија сећања*.⁵³⁶

Атмосфера у музеју креирана је пре свега *пасивизираним понашањем*. Музејски посетилац позван је да гледа, некада и слуша, али без јасних правила да се неке радње морају, или требају изводити на одређени начин. Штавише, могло би се рећи како су та правила неретко окренута противно црквеним обичајима; забрањено је додиривање, приближавање предметима, целивање, говорење, па чак и тихо мољење испред сакралних предмета.⁵³⁷ Док су се у цркви предмети износили у посебне дане, у музеју су такви предмети или *стално изложени* (стална поставка), или се готово *никада не износе* (студијски материјал у депоу). Тиме се укида стварање посебног сећајућег програма, који цикличним понављањем ритуала ствара безвремене, односно ритуале који трају у вечност. Јер, као што смо видели, хришћанство је религија сећања, док ће, рецимо, манастирска ризница, као музеализовани облик памћења – музеј, показати како она изображава идеју *сећања на религију*.

⁵³⁴ Исто

⁵³⁵ С. Марјановић – Душанић, *нав. дело*, 216.

⁵³⁶ J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris 1977, 131.

⁵³⁷ Када се на изложби *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe* одржаној у Британском музеју 2011. године, један од посетилаца молио испред реликвије Христа, читајући текст молитве у књизи коју је понео са собом за ту прилику, неко из публике је узвикнуо: „није вам ово црква!“ Овај, рекли би, чин „приватне побожности“, којим се, како незадовољна публика тврди, „прешла граница“, не само да је био неочекиван – он је био непожељан. С друге стране, показујући сву бизарност ситуације у којој се ова рускиња наша, и сама је посведочила да молити се у музеју није нимало лако; уп: S. Berns, *Sacred Entanglements: Styding Interactions Between Visitors, Objects and Religion in the Museum*, Phd diss University of Kent, 2015. 5 – 6.



© Манастир Хиландар, 2016

Сл. 28 Богослужење, преузето са www.hilandar.org



Сл. 29 Део богослужења, монашење, цетињски манастир, преузето са <https://pravlife.org/>

Већ овде указали бисмо на један од примера. Када, рецимо, свештеник поставља јеванђеље на Часну трпезу, оно се тумачи и као „света слика“, будући да представља инкарнацију Христа, а сам текст је написан посредством Светог духа. Тиме „предмет“, саставни део култне праксе, постављен у контекст светог простора храма, постаје објекат посебне побожности, који се у току литургије у више наврата целива.⁵³⁸ Ове радње подразумевају *активно учешће, изношење у посебне дане* и *изображавају хришћанство као религију сећања* (на будућност). С друге стране, посматрано из музејске перспективе, оно (јеванђеље) се искључиво гледа, као што је то био случај са Мирослављевим јеванђељем

⁵³⁸ С. Марјановић – Душанић, *нав. дело*, 157.

приликом отварања Народног музеја Србије (2018). У маленој просторији пригушеног и контролисаног светла, и посебних „атмосферских“ услова, вредан музејски експонат могло је у истом тренутку да гледа тек једна, или две особе. *Logos* је постао *imago*. Посетилац је био позван на *пасивизирано понашање*, јеванђеље је било *стално изложено* и представљало је предмет културе и њене носталгије као *сећања на религију*.

Када смо указали на то да је студеничка ризница „начин гледања“, ми смо направили поређење између ризничког контекста и музејског контекста у коме доминантну улогу заузимају горенаведени облици понашања. Она је у примарном контексту, када је била „додиривана“, подразумевала *активно учешће* свештенства и понекад верника, *изношена је у посебне дане* и коришћена у служби изражавања вере у долазак царства небеског, односно сведочила је православно хришћанство као *религију сећања*. У музеолошком контексту, када се она излаже (гледа), посетилац је *пасиван*, баш као и ризница, *стално је изложена* – нема њеног померања, и као документ, или симбол/знак у музеју, она је прилог афирмацији *сећања на религију*.

Пут на коме верник постаје посетилац може још бити омеђан између појмова *присутности* и *одсутности* – метафизичких и секуларних/музеолошких категорија. Поштовање реликвије, или неког светог предмета, одувек је било означено „божјом милошћу“. У корену светости ових предмета крила су се мироточења, чуда, мириси из гробова, или са икона, као и други знаци обожења ових богослужбених утвари.⁵³⁹ Људски остаци, или предмети које је (свети) човек користио, као и иконе, или одећа, „обезбеђују *присутност* светости унутар заједнице“, али само и искључиво *присутством* божје промисли.⁵⁴⁰ Поштовање музејског предмета као секуларног трага остатака, или производа људске културе, легитимише се *одсутношћу* било какве „магијске“ радње и подвргава се научним методама и стварању знања (о предмету). Музејски предмет може бити „свет“, али ће његова „сакралност“ извирати на крајње чудним местима: у књигама утисака (чему се публика највише диви), статистици музејских служби из домена „педагогије“ (са чим се понајбоље „ради“), потражњи (шта се највише претражује на интернету), намери спреге политике и културе да од уметности стварају „идеологију“ (религију) у циљу остваривања глобалних, или локалних циљева. Можемо рећи да је човек (посетилац и/или кустос) тај који одређује шта ће, на који начин и после колико времена постати икона савременог света.

Да су махом појмови *присутности* резервисани за црквену традицију, а *одсутности* за музеолошки контекст потрудићемо се да покажемо на неким од примера. Уколико претпоставимо да је ставротекa из хиландарске ризнице некада била саставни део реликвије Часног крста који је св. Сава донео из Свете земље, као и да се заједно са реликвијом износила пред вернике на целивање, може се рећи како она није била доминантан извор нити гледања, нити целивања. Обраћајући се Часном крсту као делу честице дрвета за које је био прикован Христос, верник је сву своју пажњу и време проведено са (поред) реликвијом поклањао њој, а не реликвијару. Како је проскинеза и посебно „штовање“ реликвија подразумевало додир (целивање), гледање је било у другом плану, што због времена које је вернику омогућено да проведе са реликвијама (верник је био само један од многих монаха, верника и других у манастиру који су у исти дан и исти час могли да целивају светиње), тако и због очекивања да се додиром светиње успостави веза са оностраним. Идентичан случај био би и са плаштаницом Антонија Хераклејског из студеничке ризнице. Њено изношење из католикона манастира и касније полагање на Часну трпезу и постављање свећа, јеванђеља, крста и других предмета преко „тела Христовог“, подразумевало је „штовање“ умрлога тела, па оно, као такво, није намењено гледању, већ исказивању туге и жалости за распетим и умрлим Господом.

⁵³⁹ С. Марјановић – Душанић, *нав. дело*, 218.

⁵⁴⁰ *Исто*

Хиландарска ставротера, некада с улогом да „сакрије“ и сачува светињу, данас, *када крста нема* (премда њега нема још од средњег века) постаје „контејнер“-кутија која својим сликаним програмом представља уметничко дело посебне и ореолом светости исказане прошлости. Студеничка плаштаница, данас, *када више није у употреби*, постаје слика (тако се и излаже – вертикално на зиду, за разлику од процесија и бугослужбене употребе у којој је била положена), тканина златовеза и посебних техника што се изучавају у контексту уметничких заната, конзерваторско-рестаураторских поступака и начина израде у различитим културама. Видимо, дакле, да се, када божје милости *више нема* у самом предмету (односно када више нема тог предмета), или када се она не легитимизује чином богослужења, односно када нема више услова за тактилну побожност, стварају услови да се та одсутност преиначи у присутност људског фактора који на разне начине музеализује сакрално, или сакрализује музеализовано. Постављањем оваквих предмета у *стакло* и ограничавајући приступ посетиоцима, неопажано се покушава вратити култ светости предметима и заменити улоге; док је некада ставротера служила да не дозволи додиривање и гледање крста, данас стаклена витрина ограничава гледање и додиривање ставротере. Музејски предмет је тако постао нова реликвија секуларног света.

Међутим, да ли ће музејска стаклена кутија бити једино мерило за посетиоца-верника, који, улазећи у музеј, разуме да се налази у другачијем свету? Искуство (православних) хришћана каже да је стакло већ вековима уназад постало подразумевајући део ансамбла ентеријера једног храма. Многе празничне иконе на тетраподима у малим, градским црквама све чешће се уоквирују стаклом. У великим манастирима, као што је Хиландар, икона Тројеручице и скиптар византијског цара Исака III Анђела налазе се под стаклом, иако верници целивају икону с уверењем да и поред стакла, целивају (додирују) саму светињу. Претпоставља се да физичка препрека, с обзиром на праксу, није одлучујућа у осећању верника да се налази у цркви, или музеју. Шта је онда то што ствара очито менталну баријеру за посетиоца да и у музеју изражава поштовање према светињама религије из којих они долазе, једнако као и у цркви?

Питање се, заправо, боље ситуира уколико се доведе у сумњу интервенција кустоса. Посећујући музеје анти-религије у социјалистичкој Русији у првим деценијама 20. века, који су готови сви до једног били смештени у бившим црквама/катедралама, са све иконостасима, грандиозним олтарима и осталим делом ентеријера који је било немогуће уклонити, посетиоци су се молили испред икона, што је за особље музеја било неприхватљиво. Тек инсталирањем многобројних панела, легенди, контекстуалних табли и специфичног дизајна, који је требало да „говори“ уместо религијских предмета, посетиоци су поступно почели да разумеју зграду као музеј, понашајући се у складу са правилима установе културе.⁵⁴¹ И заиста, док је стакло постало општеприхваћен појам у црквама већ вековима, легенде као путокази ка разумевању нечега што би требало да се гледа духовним очима и разуме антрополошким искуством, несумњиво делују збуњујуће на посматрача.⁵⁴² Видевши икону као нешто што треба да прочита, он ју је разумео као текст и непознати предмет, који се, по обичају не целива, или му се не исказује посебно поштовање.⁵⁴³

⁵⁴¹ E. Teryukova, *Display of Religious Objects in a Museum Space: Russian Museum Experience in the 1920s and 1930s*, Materijal Religion Vol. 10, Issue 2/2014, 256 – 257.

⁵⁴² Неспоразум на музејској изложби „izmedju muzejske poruke koju šalje kreator izložbe i poruke koju prima i odnosi posjetitelj jest upravo u različitosti konotacija u koje svaki sudionik u komunikacijskom procesu unosi svoje znanje, imaginaciju, sposobnost i interes za predmet...“, уп: I. Maroević, *нав. дело*, 212.

⁵⁴³ Када је антрополог Ирина Куреиши одвела групу жена муслиманске вероисповести из руралних делова Бистона (градић у Енглеској) на изложбу исламске уметности у музеј у Шефилду, оне, не знајући пуно о музејима и савременој култури, дирнуте атмосфером изложбе и њеним „светим амбијентом“, су биле у недоумици да ли да се изују, задржавајући све време мараме на глави, као што иначе раде у џамији. Иако овај пример може бити тешко разумљив редовним посетиоцима музеја, „студија случаја“ је показала да без

Облици понашања, иманентни културама из којих они потичу, као и правилима којима се подвргавају, промењиви су и зависни. Несумњиво је да се, онда када *светиње више нема* (у реликвијарима), када *нема више употребе предмета*, као и када се почне *ограничавати приступ*, стварају предуслови за музеализацију сакралних предмета која, као што смо видели, не мора нужно да значи и нестанак феномена светости, ма како он био тумачен и разумљив савременом човеку.

Музеализација сакралног наслеђа одвија се, међутим, и када, након ових процеса, постоји потреба (научна, културна, туристичка) за доступношћу оваквих садржаја. Измештање студеничке ризнице из њених нај-источнијих позиција према крајњем западу, или копирање фресака са позиција недоступних посматрачевом оку (високи сводови, делови храма недоступни верниковом/посматрачевом оку), показатељ су и потребе да се наслеђе заштити, али и да се користи, или (поново) употреби, истина с другачијим циљем. На музејској поставци, посетилац је у прилици да нешто по први пут види, што му пружа прилику да своја претходно стечена знања „провери“ уживо. Јер, пре свега, пуко гледање (предмета), не значи и веровање.⁵⁴⁴ Важно је успоставити комплементарност старог и новог завета, те „ускладити“ знање/интересовање посетиоца који долази на изложбу (сакралне) уметности са понудом музеја. Можда најбољу илустрацију овог преображаја доноси пример са изложбе *Treasures of Heaven: Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe* одржане у Британском музеју 2011. године. На њој је било представљено око 135 реликвијара из различитих епоха, с циљем да се прикаже пут развоја ових „контејнера светости“, али и да се укаже на различите концепте њиховог излагања; од оних који су у потпуности сакривали светињу, до оних који су веома транспарентно откривали поједине делове, или читаву реликвију. Када је публика добила прилику да неке предмете по први пут види након векова проведених у ризницама, скривницама и иза олтарске преграде, њихов сусрет био је поетски, драмски, па и инспирујући, будући да су многи сведочили како су се, у близини тих предмета, осећали као у цркви.⁵⁴⁵ Библијски текст „што слушасмо, то и видесмо“⁵⁴⁶ имаће пуни смисао (данас, тек) у музеју (сл. 30).⁵⁴⁷

претходног искуства музеја, посетиоци нису знали како да се понашају, односно, видели су простор музеја најближим простору цркве у којој редовно бораве. Предмети не могу произвести ново (другачије) значење у перцепцији посматрача, уколико он сам није научен да их препознаје као такве; уп. С. Рајне, *нав. дело*, 32 – 33; До данас је остала мало истражена тема културног несвесног, или како се културне представе одражавају на свест посетиоца у музеју. Другим речима, поставља се питање да ли посетиоци имају посебан однос према самим предметима, или према особама, културама, или заједницама из којих ти предмети долазе? Да ли, ма како изложба сакралне уметности сугерисала религиозност, чињеница да је она изложена и организована унутар друштва другачијих културних образаца, већ на самом почетку (уласку на изложбу) сугерише посетиоцу другачији контекст од оног који му се нуди на поставци. Гледање, као усталом и додиривање, културне су конструкције, тичу се културе, и нису дати природно већ су у дубокој повезаности са социјалним окружењем. Како је показано да додир и слика још у средњем веку заузимају једнако важна места у еманацији оностраног, заиста се може расправљати о важности односа ова два феномена и њиховој комплементарности; и данас се у студијама визуелне културе вид посматра као продужена форма додир, илуструјући примером штапа који користи слеп човек; уп: W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, Journal of Visual Culture, Vol 1, Issue 2/2002, 165 – 181.

⁵⁴⁴ Апостол Павле и свети оци су се борили против ранохришћанских заједница који су свој ауторитет заснивали искључиво на томе да су видели Христа и слушали његово учење, али који, према многим, нису задобили веру., о овоме в. О. Кулман, *Еванђеље по светом апостоу Јовану и ранохришћанско богослужење*, Логос, Београд 2006, 41. према: Т. Ракићевић, *нав. дело*, 329.

⁵⁴⁵ S. Berns, *Considering the Glass Case: Material Encounters Between Museums, Visitors, and Religious Objects*, Journal of Material Culture 1 – 6/2015, 6.

⁵⁴⁶ (Пс 48, 8)

⁵⁴⁷ О синестезији чула у средњем веку у цркви, в. С. Душанић - Марјановић, *нав. дело*, 149.



Сл. 30 Хиландарска ризница/стална поставка, фото: С. Мартиновић (2013)

Приметно је у којој мери исказ и приказ знања на музејској изложби кореспондира са претходним знањем, искуством, па и уверењима посетиоца.⁵⁴⁸ На примерима односа тела и слике, као парадигмама додира и погледа, искуство додира и осећаја оностраног мора се саобразити музејским информацијама, или порукама. Ту долазимо до важног промишљања о два пута ка истом циљу и преображавању теолошког у музеолошко. Без обзира на разлике између верника цркве и посетиоца музеја, односно између додира и гледања као активних и пасивних облика „созрецања“ светог, веза између светог тела и (свете) слике је још у средњем веку била снажно повезана. Указујући на примере из Радослављеве припрете у виду сликања преноса моштију св. Симеона и иконе Богородице што је предводила процесију, те „стављањем у исту значењску раван светог тела и свете слике, као два паралелена носиоца „моћи“, показано је да тело и икона функционишу као „ефикасни прозори према светости“. На овај начин, још у средњем веку тешко је било раздвојити важност додира од важности гледања, јер су опипљиви материјални изрази побожности, посебно реликвије, ликовни и хагиографски образи, сматрани за својеврсна „увеличавајућа оптичка стакла“. Чак су и честице Часног крста, делови једне од најпоштованијих реликвија раног средњег века, могле и требале да се „гледају унутрашњим оком“, како би се осетила целина моћи Часног крста у његовом маленом делу.⁵⁴⁹ Савремени облици поштовања сакралних предмета и њиховог разумевања у музеолошком контексту претпостављају избор верника/посетиоца, али је и на једној и на другој страни могуће индивидуално упражњавање обичаја и ритуала. Чак и када је тај простор између додира и погледа веома простран, и када је међусобно

⁵⁴⁸ I. Maroević, *нав. дело*, 206 – 220.

⁵⁴⁹ С. Душанић - Марјановић, *нав. дело*, 220; 377 – 378 (са старијом литературом); 207 (са старијом литературом); 209 (са старијом литературом.); о гледању као додиривању у средњем веку. Bissera V. Pentcheva, *The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of Leipsana*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ*, Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду, Београд, 2012, 64; S. Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages: Ocular Desires*, London, 2002.

разумевање сведено на протоколарно поштовање правила институције, музејски посетилац у цркви ће задржати (право на) свој пасивни однос према „конзумирању“ поруке (баштине), баш као што ће и верник у музеју дозволити себи да активно суделује у комуникацији на изложби у ритму који му је познат (са богослужења).

Музејски предмет и његови животи: препознавање уметничког и сакралног предмета

Питање порекла предмета, његове природе и улоге у процесима музејске комуникације представља изазове и за данашње студије музеологије.⁵⁵⁰ Јер, различити животи предмета, који се могу поделити на онај приликом настанка (примарни контекст), касније током његовог „боравка“ у збирци, и на крају у односу с публиком (музеолошки контекст), могу се наставити и кроз посебне контексте који тим истим предметима поново мењају „идентитет“, односно перцепцију разумевања посматрача. Премда се овде руководимо сакралним предметом, под-наслов сугерише да је он већ постао, или ће постати музејским. У том смислу, нама су веома важни „животи“ предмета који ће из једне реалности прећи у другу, па макар он остао и у истом окружењу.

У студијама музеологије прелаз из примарног у музеолошки контекст, особито када је реч о предметима сакралног карактера, знао је да се тумачи као „смрт“ (претходног) живота предмета. Места новог чувања предмета су, симболички посматрано, мртвачнице, или маузолеји. Излагање оваквих предмета, нефункционалних да говоре и живе своје примарне контексте, у свом цинизму, има некрофилични карактер. „Друга шанса“ коју у музејима добија артефакт ипак значи и својевесни „нови живот“ заоденут улогама што су му намењене у контакту с публиком и музеалношћу као будућом трајном категоријом. Ако нам је тешко да прихватимо да музеји излажу мумифициране и нашминкане идоле прошлости, које музејске службе одржавају у животу како би „причали“ приче о свету из којег долазе, онда би морали да говоримо о „васкрелом“ предмету у „рају“ музејског простора као вечној вредности културе (религије) у којој је живео. Али, како свој „нови живот“ предмет живи са „старим“ друштвом (које (још) није „васкрсло“), овај термин, као и многи горенаведени „религијски“, остаје или претенциозан са становишта музеологије, или је само поређење ишло у погрешном смеру?⁵⁵¹

Нови, савремени приступ изучавању материјалне културе препознаје важност социјалних односа у креирању јединственог, новог значења предмета. Савремене студије инсистирају на уметности и уметничком предмету као агенди – посебном начину мишљења – па чак га изједначавају, у посебним околностима и социолошким контекстима, са човеком.⁵⁵² Полазећи од тога да промене значења предмета настају у простору комуникације и испољавања ових „агенди“ са човеком, поставља се питање на који начин сам човек предмету додељује оне улоге, или га подвргава оним „ритуалима“ у којима он сам заузима централно место. Или, да останемо прецизни: како се религијске особине и стања (људске душе) приписују предметима? У овим просторима „лиминалности“, како их је Виктор

⁵⁵⁰ M. Gold, *Windows of Eternal: Spirituality, Heritage and Interpretation in Faith Museums*, in: S.D. Brunn (ed.), *The Changing World Religion Map*, DOI 10.1007/978-94-017-9376-6_132

⁵⁵¹ О музеју, предмету и васкрснућу в. Т. Šola, *Prema totalnom muzeju*, 205.

⁵⁵² C. Paine, *нав. дело*, 5.

Тарнер (Victor Turner) називао, предмети, па и људи, могу искусити различита емоције и идентитете⁵⁵³.

У антрополошкој перспективи егзистениције, коју проналазимо и у хришћанској теологији, појам супротан, или пак комплементаран смрти (предмета) је иницијација. Она не представља нови живот, или ускрснуће, већ човека/предмет који зна (памти) улогу и порекло оруђа употребљаваних током церемоније иницијације. Процес је сам по себи ритуалан и подразумева промену од природног људског до његовог преображеног, сакралног живота. Узимајући у обзир све до сада изречено, несумњиво је да нови живот предмета напоредо прати неколико друштвених акција: одбацивање/сагласност, прихватање/легитимизацију, нови идентитет (име) и симболичку трансценденцију. Као такав (предмет), који је са себе скинуо одело прошлог живота, и „обукао се“ у ново одело, како симболички гласи чин крштења у цркви, он престаје да буде члан једног друштва, које га се „одрекло“ (или којег се он, или онај који у његово име говори, одрекао) и постаје део нове заједнице (која га прихвата). Добијајући ново име, као симбол „заборављања“ прошлог живота, он, дакле, није „васкрсао“, већ је „крштен“, односно, имајући у виду и неприродне/насилане процесе издвајања – он је „покрштен“.⁵⁵⁴

Уколико музејски предмет може да има „животе“, онда би његова „ергономија“ за наше разматрање подразумевала људска наличја и антропологизоване контексте. Идеја поређења човека и предмета у научном дискурсу управо и потиче из студија Игора Копитофа (Igor Kopytoff), које су биле склоне да у људима разних епоха виде предмете (робове).⁵⁵⁵ Тиме се на изванредан начин укидала замишљена граница између људи као особених и предмета као свакодневних појава, намењених за утилитарност и размену.⁵⁵⁶ Како се тај однос временом мењао, а човек/предмет/роб мењао своје социјалне идентитете, тако је и предмет заузимао другачије позиције у перцепцији културних промена што су се одигравале у и „свету предмета“. Биографије људи (животи) и предмета сматране су за „показатеље културе“, а начин писања биографије на различитим местима, или у различитим културама, осветљавао је другачије људе/предмете. Једном када су постављана иста питања за људе и предмете (одакле долази и коме припада, чиме се бавио до сад/која му је била улога, шта се сматра као идеална сврха његовог постојања...), могао је да отпочне процес објективизације човека и обратно.⁵⁵⁷ За нас је овај аспект различитих „живота“ важан јер сигнализира другачији третман истих предмета унутар музеја различитих култура, али и особени третман истих предмета унутар исте културе, тачније, унутар једног манастира.

Карактеристичан однос (уметничког) предмета и човека манифестује се на примеру њихове узајамности, тачније на контрастима пасивног и активног стања/односа. Пасивност предмета изражена је у „самом себи“; „као комад пергамента, мермера, платна, оно остаје идентично самом себи током времена (иако изложено девастацијама времена)“. Тек

⁵⁵³ V. Turner, "Frame, Flow, and Reflection," op. cit. (note 1), p. 33. See also Turner's *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1974, especially pp. 13–15 and 231–232.

⁵⁵⁴ О иницијацији предмета и новим животима, в. М. Елијаде, *Свето и профано*, Нови Сад, 2003, 194, 197, 204. О насилној деконтекстуализацији предмета у музеју в. Т. Šola, *нав. дело*, 106.

⁵⁵⁵ I. Kopytoff, *The Cultural Biography of Things: Commoditization as a Process*, in: *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspectives* (ed. A. Appadurai), New York, 1986, 65.

⁵⁵⁶ У својој студији Jean Baudrillard, *The System of Collecting*, in: *The Cultures of Collecting* (ed. J. Elsner and R. Cardinal), Cambridge, Massachusetts 1994, 10, сматра да се предмети колекционирају јер колекционар сматра да су непоновљиви, што их сврстава у ранг личности/људи.

⁵⁵⁷ За разлику од Копитофа, Криштоф Помјан је свој систем употребог и значењског предмета пренео на раван социјалне хијерархије. Према њему, постоје људи утилитарног, или употребног социјалног статуса, и њихов статус представља „видљиво“, док постоје и они који собом носе (више) значење. Човек-семиофор, како га Копитоф описује, на друштвеној лествици је високо позициониран и репрезентује „невидљиво“, па би његова „занимања“ била краљ, свештеник, председник републике. уп. К. Romian, *нав. дело*, 31 – 32.

активирањем посматрача „оно се поново ствара сваки пут када се естетски доживљава“⁵⁵⁸ У супротном, уколико се ово препознавање не деси, уметничко дело је само потенцијално уметничко дело; „оно не постоји уколико не опстаје, то јест (...) оно је само комад пергамента, мермера, платна“.⁵⁵⁹ Јединствено препознавање које се дешава у свести (посматрача), подељено је на индивидуалне и колективне норме.⁵⁶⁰ Јер, „људски производ, предмет овог препознавања, налази се ту, пред нашим очима, али може да буде уопштено вреднован као било који производ људске активности, све док га свест, не препозна као уметничко дело и на дефинитиван начин га издвоји из заједнице других производа.“⁵⁶¹

Све ово „препознавање“, једнако важно за теорију рестаурације, ликовну критику⁵⁶², па и за процесе музеализације и тезаурације, одређује музеалност, односно ново значење предмета. Ако се неки предмет „ствара“ препознавањем, онда треба рећи како сакрални предмет није одувек био „исти“. Као што престанком употребе предмет може да изражава музеолошке потенцијале, тако се и период пре коришћења може сматрати „предметним“ стањем. „Свети“ предмет мора проћи кроз све фазе у којима постаје (као „само“ предмет и као „свети“ предмет); он наставља да буде „свет“ само ако у тим истим „фазама/животима“ постоји однос према њему; када се ствара уметник мора имати благослов за тај посао, молити се и постити, те на крају његов предмет постаје легитимизован/свет зависно од историсјких периода (у средњем веку је владика давао „сагласност“, док се данас оставља у цркви да се освешта); када је у „збирци“, односно у ризници, или се користи (повремено), или се његова сакралност легитимише одсутношћу; када је „изложен“, онда се рачуна на веру посматрача која том предмету „продужава“ живот, или на његов естетски потенцијал да, иако „одбачен“ – „опстане“.

У помало лицемерном односу, предмет који је музеализован, сада треба поново разумети као сакрални, иако је његовим издвајањем из примарног контекста отпочела доминација документацијских и естетских стратума. Овиме би процес музеализације вратио сакрални предмет на почетак – у форму слике, предмета од метала, папира – и тек након поновног тумачења (посетиоца, на изложби) предмету одредио нове улоге.

Разнолико градирање значења предмета и његових преображаја у великој мери кореспондира и са горепомињаним идејама баштињења, али и односа верника и посетиоца. Јер, ако се присетимо да смо на неколико места у раду указали на примере поновне употребе сакралних предмета из музеолошког контекста и то у посебне дане, или чак сате, онда треба рећи да је таква пракса постојала и у обрнутом смеру. Икона у музеју, узмимо за пример, постајала је иконом у оквиру ритуала на неколико сати, и поново након тога постајала музејским предметом, али је и из ризнице имала истоветан пут; у дане празника као предмет што се не користи и чува се у ризници, она је „постајала“ иконом – овај пут препозната не естетски, већ ритуално и религијски, својом употребом и коришћењем.⁵⁶³ Другим речима,

⁵⁵⁸ Ч. Бранди, *нав. дело*, 36.

⁵⁵⁹ *Исто*. Концепт Чезаре Брандија није само део „теорије рестаурације“, већ има и своје изразито сведочанствене, музеалне корене које препознајемо у савременој музеологији Драгана Булатовића; његово становиште и теорију сведочанствености препознајемо у „*leksičkoj logici po kojoj je muzealitet ono što se da dokumentovati kao značenjski potencijal u materijalu koji leži u muzeju*“. уп: М. Попадић, *Diskretni šum pešćanika*, 133 – 134 (са старијом литературом).

⁵⁶⁰ Ч. Бранди, *нав. дело*, 35. Теорија овде изнета наслања се на концепт Бурдијеа о уметничком делу које се рађа двапут: једном приликом стварања од стране уметника, и једном приликом разумевања друштва које га посматра. Р. Бурдије, *нав. дело*, 22.

⁵⁶¹ Ч. Бранди, *нав. дело*, 35.

⁵⁶² О испитивању објективно датог, видљивог, пластичког слоја, као дела сликаревог „света“, и невидљивог, значењског слоја, који припада „свету“ посматрача, в. М. Б. Протић, *Нојева барка*, Београд 1992, 387.

⁵⁶³ Ова хипотеза кореспондира с „укидањем“ појединих идентитета које је показао Кенет Хадсон: уколико претпоставимо да „тигар у музеју“ није тигар, већ „тигар у музеју“, онда овакав принцип можемо да применимо сматрајући коначно да „икона у музеју“ није икона, односно да „свети предмет у музеју је свети предмет у

може се рећи да је стање предметности (папир, дрво, метал) релевантно и у примарном и у музеолошком контексту, а да га из тог стања „изводи“ контекст – ритуално или естетско препознавање.

ризница → икона ← музеј

ризница ← икона → музеј

Промена значења предмета и његова вишеслојност противречи дисциплинарној „посвећености“ разумевању наслеђа као нужно категорисаном облику групе предмета. Јер, на многим местима у раду, а особито на примерима институционалне оптике наслеђа, где је показано „наивно и комформистичко“ тумачење предмета саображено дисциплинама из којих долазе (икона у уметничком музеју, икона у историјском музеју и икона у музеју примењене уметности), учили смо методолошку ускогрудост у превазилажењу „сецирања“ јединственог уметничког дела на његове дисциплинарне особености. Како се дошло до тога, а у духу овденаведеног ергономисања предметом и његовим особинама, „да се ни једни ни други ни трећи нису питали како је могуће једног сведока податним значењским својствима расцепити, као близанце!?“⁵⁶⁴ Ако већ говоримо о двоструком идентитету иконе, као предмета култа и (не увек) уметничког дела, онда је и ту наглашено да је „немогуће направити историју настанка иконописа без синергије драгоцених корпуса рецептура какве је приредио професор Милорад Медић, да њега узмемо као узоран пример међу бројним другим, с корпусима програма приказивања (библијских и сваких других, детерминисаних) садржаја, него је и сваки покушај тумачења естетске вредности неке употребне форме испразан без прецизног тумачења технике израде коју даје сам израђивач.“⁵⁶⁵

И у овом раду смо кроз различите примере показали владајући наротив супродстављених погледа на вишеслојност предмета, његових значења, и његових „препознавања“. Док су дисциплинарне поделе увек водиле „расцепљивању“, стварајући тако збирке по свом укусу, тако је и пракса ризницења, али и однос предмет-човек, с друге стране, ненаметљиво показивала крхкост ових деценијских подела.

Концепт баштињења: музеј и црква – једна хипотеза о сличности

Да ли би чињеница о постојању понекад сличних ставова могла да развеје предрасуде о немогућности било какве заједничке и компаративне анализе музеја и цркве, без да она залута у правцу поправљања музеја на (лошим) примерима цркве? Када је у науци промовисан феномен баштине као *појам породичних сличности*, или у филозофском смислу појам „мноштвености“ – „скуп објеката не зато што ти објекти имају једну заједничку особину већ због тога што имају различите сличности које се делимично преклапају“ –

музеју, а не (само) свети предмет“; уп. J. Dolák, *нав. дело*, 210; K. Hudson, *Museum for the 1980's, A survey of the Worlds trends*. Paris, Unesco & London, Macmillan Press, 1977. 111.

⁵⁶⁴ Д. Булатовић, *О једном јубилеју који се појављује пре рока упркос томе што се давно заустављено писање једне историје не наставља и о једном науковању које мало обећава да ће решити овај парадокс*, у: *70 година Музеја примењене уметности у Београду*, Београд: Музеј примењене уметности, 2020, 32.

⁵⁶⁵ Исто

неспојиви језички, али и други елементи почели су да се (пре)испитују.⁵⁶⁶ Без обзира што се „сложена мрежа“ Лудвига Витгенштајна односила на промене у значењу онога што се мисли под неким (истим) појмом, примери музеја и цркве, као два различита феномена (?), показују веома велику прилагодљивост правилу да је „понекад преклапање опште, а понекад је сличност у детаљима“.

И данас је, у савременој литератури, поређење музеја и цркве узимано више него произвољно, без ширих анализа друштвених и хронолошких оквира. Иако заводљиво, стављање у исту раван савременог музеја и храма као античке категорије, и средњевековне цркве, подразумева много напомена како се не би упало у бездан погрешних закључака. Ти односи се могу посматрати у оквиру онога што је препознато као: историја баштињења, баштињења као институције, баштињења као праксе и баштињења као методологије⁵⁶⁷. Наш наредни пример показује да се могу увести и други појмови, који у себи сабирају ове наведене и односе се на баштињење као концепт.

Ако можемо говорити о неразумевању двеју установа – музеја и цркве – је ли то због њихових дубоких и непремостивих разлика, или због „скривених“ сличности? Да ли је оправдано веровати како музеј исто „мисли“ као и црква, или макар како припадајуће им дисциплине деле извесне ставове по питању можда најважнијих (музеолошких) питања?⁵⁶⁸ Одговор на ово питање можемо потражити у дијалектици система „мишљења“, који заузимају важно место како на индивидуалном, тако и на институционалном нивоу. Као децентни правац што се наметнуо у истраживањима у различитим културама и временима, „институционално мишљење“ симболише (и) „поделу“ на *заједницу мишљења* – у којој појединци несебично сарађују, граде заједничко добро и не развијају принципе рационалног избора – и на *друштво мишљења* – у којој појединци задржавају право да не деле, производе јавно добро, а друштво је засновано на рационализацији свести.⁵⁶⁹ Премда би се овде дуго могло расправљати о томе могу ли ова два система да одговарају савременим појмовима цркве и музеја, нама је много ближи став према коме мишљење припада појединцима (који обликују системе), па би наредни редови илустровали ставове угледних представника из поменутих области.

Музеј и црква данас теже својим (старим) навикама. Места за промену, била она изазвана вољно, или невољно, чини се, и нема превише. У немогућности и неспремности да постане *тоталним музејем*, који је крајем 20. века предложио Томислав Шола, традиционални музеј се својом „затвореношћу“ придружио цркви, која очување и баштињење (старих) правих вредности дугује, како се верује, својој анахроности.⁵⁷⁰ Ако се музеју претпоставља тотални музеј као нови ступањ у начину баштињења, који је то црквени еквивалент? Шта би био црквени тотални музеј? Трагајући за таквим обликом, осам деценија пре Шоле, Павле Флоренски је из угла теолошке традиције предложио ништа мање до – тотални музеј.⁵⁷¹ Пишући о овом феномену као атрибуту цркве, тачније Лавре Тројице Сергејеве, он је разради свог „музеја“ супротставио „прави“ (традиционални) музеј. Компаративно сагледавање овде и не треба да чуди, будући да се Флоренски у свом раду под називом *Храм и богослужење као синтеза уметности* бавио уметношћу у цркви. Отуда његово методолошко конструисање не полази из цркве као установе, већ из Лавре коју види као „експерименталну станицу и лабораторију за проучавање најважнијих проблема

⁵⁶⁶ М. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*, 38. (sa starijom literaturom).

⁵⁶⁷ Исто (са старијом литературом).

⁵⁶⁸ М. Daglas, *Kako institucije misle*, Reč: časopis za književnost, i kulturu 57/3 (2000), 299 – 340.

⁵⁶⁹ Исто, 306.

⁵⁷⁰ О успеху тоталног музеја в. G. Ćirić, *Prema totalnom muzeju – četvrt veka posle*, u: *Muzeologija, Nova muzeologija, nauka o baštini*, knj. I, tom. II/2013, 53 – 59.

⁵⁷¹ П. Флоренски, *нав. дело*, 134.

савремене естетике“.⁵⁷² Флоренски, међутим, уметност препознаје (и) у ритуалним кретањима у храму, у „ритму кретања свештенослужитеља ... приликом кађења“, види је свакако у свеобухватној симфонији црквенослужитељских радњи и уметности као културне и „занатске“ категорије. На крају закључује да „Лавра, као јединствена целина, мора бити *тотални музеј*“, онај који се не лишава ниједне капи драгоцене влаге културе...“.⁵⁷³

Читајући Флоренског, немогуће је не рефлектовати хипотезе на Шолин *тотални музеј*. Удаљени више од пола века, два рада, један есеј руског филозофа и теолога и докторска дисертација хрватског музеолога, баве се, наизглед, истом темом.⁵⁷⁴ Чак и да она није тако „иста“, симболичке подударности концепта неодољиво позивају на испитивање ма каквих сличности, биле оне „опште“ или се криле у „детаљима“. Компаративном анализом једног појма из поменутих радова покушаћемо да приближимо идеје тоталних музеја у контексту традиција из којих настају, као и адресе којима се обраћају.

На првом месту треба рећи нешто више о тоталном музеју Павла Флоренског и његовим сличностима са Шолиним тоталним музејем. Упуштајући се и сам у анализе уметности, добро подстакнут виђењима својих руских колега историчара уметности, Флоренски на изванредан начин негира идеје (традиционалног) музеја, па и сам музеј као институцију. Он то чини кроз посебан доживљај уметничког дела коме, како то види, недостаје извор, односно првобитни, примарни контекст. У поетичном виђењу Павела Муратова, историчара уметности који је инсистирао на изношењу скулптура у простор, јер се питао „ко ће се усудити да устврди да је заиста осетио Грчку између четири зида лондонске ризнице“, Флоренски види инспирацију за грађење свог естетичког система. Опијен интуитивношћу свог колеге који је сматрао да „опале латице руже, задржане на наборима хаљине, коју је извајао незнано ко и када, украшавају је (грчку скулптуру у дворишту лондонског музеја – С. М.) више него сви закључци стручњака и расправе научника“, као и да „посетилац, који овде (у дворишту лондонског музеја – С. М.) разгледа античке рељефе, понекад може да чује како пада зрела крушка, или како ветром заљуљана прстасто-линаста грана смокве лупа о прозор“, те уочи како „бројне, овде постављене саркофаге и остатке древних времена обасјава сунце и њихов травертин чини плавим и прозачним, њихов мермер топлим и живим“, руски теолог смешта икону у исте оквире сматрајући да се она „може созрети једино при том струјању, једино при том таласању светлости, разбијене, неуједначене, некако пуслирајуће, богате топлим призматичким зракама, светлости коју сви прихватају као живу, као ону која загрева душу и шири топли миомирис.“⁵⁷⁵ Ако овоме додамо његово апострофирање „уметности дима“, „уметност мириса“, те „уметност певања“ као само неке од елемената уметности у цркви, јасно је да према њему икона не изображава своју суштину у дугим облицима и на другим местима, или како је то Муратов описао – „за такву уметност музеј ће увек бити тамница или гробље“.⁵⁷⁶ Поведен овако фаталистичким ставовима, Флоренски даље сматра да ће „кад тад постати јасно да је за антиквитете боље часно умирање пред неумитним током времена и од руке

⁵⁷² Исто, 123.

⁵⁷³ Исто, 134.

⁵⁷⁴ Есеј Павла Флоренског написан је 1918. године, док је дисертација Томислава Шоле одбрањена 1985. године.

⁵⁷⁵ Исто, 130 – 131.

⁵⁷⁶ Исто, 126. Управо овако су неки од водећих француских теолога друге половине 20. века видели разлику између западне и источне „црквене уметности“, али и сличност цркве и музеја на Западу. Алудирајући на то да „религиозна уметност на Западу, ... не садржи апсолутно ништа свето у оним смислу у коме свето садрже Иконе“, као и да „уметност на западу није саставни део литургије“, Бује стога сматра да „ништа те цркве не разликује од музеја или атељеа, јер слике и скулптуре не зидовима нису сједињене са (светом) Тајном“, уп. L Vouyer, *Les Catholiques occidentaux et la liturgie byzantine*, у: *Dieu Vivant*, 21.

природе, него летаргијски сан у музеју⁵⁷⁷, те да музеј види као „мртво складиште случајних ствари“.⁵⁷⁸

Иако за Шолу не можемо рећи да је на овакав начин тражио отклон од (традиционалног) музеја, његов „тоталитет“ заиста јесте подразумевао дистанцу од многих форми баштинске установе музеја какву и данас познајемо. Критикујући колеге које, као и Флоренски, и даље сматрају како „muzejskom predmetu koji poseduje sopstveni, inherentni jezik, nije potrebna značajna interpretativna pomoć“⁵⁷⁹, он промишља музејске хладне и извештачене просторе у којима „nekada živi, ti predmeti se nikada nisu kupali u toliko svetlosti“.⁵⁸⁰ Баш као и Флоренски, Шола сматра да овакво вештачко „комуницирање“ додатно истиче сву пролазност баштине у њеном онтолошком смислу.⁵⁸¹ Музеј је видео као институцију пред „неophodnošću redefinicije“.⁵⁸² Пут од традиционалног до тоталног музеја у случају Томислава Шоле поплочан је намерама добре комуникације.⁵⁸³ Уосталом, хрватски музеолог је и сам бранио право предмета на сигурну смрт, као што је то право дато самом човеку, јер је сматрао да у супротном и музеји могу бити, у духу Флоренског – мртва складишта, о чему је Шола небројано пута писао.

Из опсервација Павла Флоренског о „тоталном музеју“ примећујемо инсистирање на синтези уметности и ритуала/богослужбеног чина који, уз још неке примере, прави јасну разлику од „музеја“. Према њему, уметност у цркви је она која остварује јединство садржаја и начина изражавања тог садржаја.⁵⁸⁴ То значи да Флоренски види биће уметности, његову есенцијалну нит и контексте његовог настанка аналогне комуникацијском улогом те уметности. Ако је икона стварана у полумрачној келији, под треперавим светлом кандила или свеће, она је и замишљена да „комуницира“ у таквом окружењу, у мистичној атмосфери цркве што је испуњена димом тамјана, природним светлом бифора, трифора и розета и неуједначеним светлом свећа и кандила. Када се јединство уметничког дела наруши, или, како то Флоренски види „када естетa (...) покуша да пресече нити, или тачније, артерије које виђену страну уметничког дела повезују с другим странама које он није приметио, тада он разара јединство садржаја и његовог начина изражавања...“⁵⁸⁵, а уметност почиње да се (само) гледа, и да се о њој пише без осећаја за промишљењем њене унутрашње вредности. Тада, како то Шола види, уметност почиње да буде само и искључиво лепа.

Међутим, синтеза остварена унутрашњим разумевањем бића уметности, потврђује се односом посматрача који јој својим активним деловањем додељује различите контексте. Тај посматрач испрва је и стваралац, тако да онај који слика икону, рачуна на њено касније „созрецање“ верника у условима сличним које је и сам уметник „имао“. Несавршени односи светла, пропорција, удаљености и висине сликарства у цркви, парадоксално, на корист су „савршеног“, или тоталног разумевања и комуницирања, такве уметности. Разликујући музеј другачије од Флоренског, Шола недвослмислено инсистира на концепту хомогеног деловања човека и света. Сматрајући да музеји треба да постану не део, већ решење проблема, он заговара теорију по којој музеј не ствара правила за живот, већ обрнуто, живот треба да наметне правила по којима би и музеј, као слика актуелног света, морао да функционише.

⁵⁷⁷ П. Флоренски, *нав. дело*, 127.

⁵⁷⁸ *Исто*, 134.

⁵⁷⁹ Т. Šola, *Prema totalnom muzeju*, 97.

⁵⁸⁰ *Исто*, 99.

⁵⁸¹ *Исто*

⁵⁸² *Исто*, 103.

⁵⁸³ N. Tonković, *Prema totalnom muzeju: potrebna transformacija*, u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, knj. 1, tom 2./2013, 65.

⁵⁸⁴ П. Флоренски, *нав. дело*, 128.

⁵⁸⁵ *Исто*

Његов тотални музеј нас позива на квалитетнији живот, тачније, он нас „uči da se stvaralački misli pokazujući istoriju prirode i ljudskog iskustva“. ⁵⁸⁶

Недостатак животне искре, тако својствен музеју, на другој страни се доживљава радикално; уколико је немогуће очувати такво јединство, боље је да и црква/манастир нестане. ⁵⁸⁷ Видимо дакле, да су синтеза и ритуал у великом несагласју са доминирајућом протекцијом гледања у музеју, које Флоренски доживљава као кидање јединственог тела уметности цркве. Његови ставови о „часном умирању“, пркосе музејском фетишу грамзивог чувања предмета. Укупно узев, и данашња, као и некадашња „политичка коректност“ музеја, страна је тоталном музеју-цркви Флоренског, за кога постоје две стране – живот или смрт: тотални музеј/манастир или музеј. С друге стране, потенцијални нестанак музеја није конструкт Томислава Шоле, будући да су још у деветнаестом веку анархисти, конструктивисти и остали уметнички правци и појединци тражили и наговештавали нестанак музеја, да би предвиђања његовог нестанка била жива и крајем 20. столећа. ⁵⁸⁸ Из овдашње перспективе, видимо да музеј постоји само уколико може да одговри на захтеве друштва, или концепте заједнице (цркве), и да у случају не-изражавања могућности демократизације уметности (могућа и доступна свим категоријама друштва) и не-изражавања јединства уметности и ритуала, он постаје подложен преиспитивању, па и нестанку.

Можда не најмања, али свакако концептуално интрересантна сличност крије се у времену остваривања ових тоталних музеја. Флоренски га описује „данас“, осврћујући се још више на оно што је био некада, што, укупно узев, представља конвенционални став црквеног мислиоца који не изражава амбицију да говори о великим есхатолошким темама (у, и, о будућности). Шола такође свој музеј смешта, колико год то звучало чудно, у садашњост, небројано пута истичући важност садашњег тренутка. Како његов музеј није стварана институција колико идеја, којој треба тежити, а на тај задатак су позвани не само теоретичари музејског посланства, већ и сви музеалци, интересантно нам је запитати се: шта је „музеј“ Павла Флоренског? Да ли је он такође идеја, императив цркве, или је већ остварена мисао руског писца? У свом раду, Флоренски наглашава како „Лавра, као јединствена целина, мора бити тотални музеј...“, што његовој мисли даје императивни карактер. Флоренски као да упозорава да црква, тачније одређени манастир мора да остане, или да постане („мора бити“) тотални музеј, па ће се стога и његов тоталитет овде сматрати као идеја, односно идеална, вишевековна конструкција најбољих традиција цркве и уметности којој ваља тежити. ⁵⁸⁹ На исти начин и Шола препознаје недостатке своје идеје, па указује да „we know that the perfection is unattainable, - yet we strive for it.“ ⁵⁹⁰

На крају, поред свих сличности, веома је важно истаћи како концепти Павла Флоренског и Томислава Шоле својим карактером указују на дисциплинарно другачија полазишта. Тако ће се Флоренски заузети да одбрани своје ставове са антрополошког, естетског и ређе „догматско“-теолошког становишта, док ће Шола свој систем видети у хеуристичком приступу социолошког развијања улоге и односа човека и његовог наслеђа, или како је то видео – да музеји пруже прилику (обичном) човеку да се осети важним. Док би очекивали да један буде радикални теолог, а други космополитски музеолог, њихова унапред задата становишта такође знају да се преплићу, па ће Флоренски повремено исказати своје широко постављене ставове по питању уметности у цркви, док ће и Шола понекад бити

⁵⁸⁶ N. Tonković, *nav. delo*, 66.

⁵⁸⁷ П. Флоренски, *nav. дело*, 128.

⁵⁸⁸ Ž. Kler, *Herostrat ili muzej pod znakom pitanja*, *L'art masse n'existe pas*, *Revue d'esthétique*, 1974, no. ¾; T. Šola, *Vrijeme za teoriju*, u: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb, 2003.

⁵⁸⁹ Флоренски не „страхује“ само од музеја, већ, у духу времена из којег се оглашава, и од служби заштите под патронатом државе – завода и установа културе, уп. П. Флоренски, *nav. дело*, 134.

⁵⁹⁰ T. Šola, *The Best in Heritage*, Zagreb 2008, 82: према: G. Ćirić, *nav. дело*, 58.

„радикални“ гласноговорник многих истина које и данас музеологија као дисциплина и њени посленици имају проблем да прихвате.

Из овог лапидарног погледа на „два“ тотална музеја, уочавамо не тако велике разлике у приступу, грађењу логичког система, параболома, становиштима, па и „веровањима“ у идеју о „идеалној“ институцији (табела 11). Важно је истаћи, на шта смо указивали и у самом уводу овог дела, да су поређења овде дата у оквиру традиција (музеологије) 20. века у којима музеј, и на једној и на другој страни симболизује „савремене“ (или савремене) музеолошке токове. Ма како да су времена писања ових радова другачије доживљавала музеј који се за више од пола века у теорији музеологије суштински изменио, она су иницијално настајала као својеврсни „отклон“ од традиционалног музеја. Иако удаљени неколико десетина година, руски и хрватски научник веома слично су разумели темеље на којима почива „тотална црква“ и „тотални музеј“. Промене (или враћање на старо у случају цркве) су нужне као потреба човека да у симфонији имагинарног и појавног може да изрази своју природу, али и да пронађе место у савременом свету. Обојица верују да се традиционалном музеју не могу приписати улоге живог места, односно установе као живог медија. Ни са становишта „живе“ религије, нити „живог“ наслеђа, традиционални музеј не испуњава критеријуме достојне „тоталног музеја“, па се његово негирање на обема странама не доводи у питање.

Табела 11 Компаративна анализа сва „тотална музеја“

Павле Флоренски	Тотални музеј	Томислав Шола
Критика традиционалног музеја	Критика традиционалног музеја	Критика традиционалног музеја
Синтеза уметности и богослужења/човека	Синтеза човека и света кроз медиј музеја	Синтеза човека и света кроз медиј музеја
Идеја/императив у садашњости	Идеја/императив у садашњости	Идеја/императив у садашњости
Антрополошки и естетски приступ	Хеуристички и социолошки приступ	Хеуристички и социолошки приступ

ТЕОРИЈСКИ ИСХОДИ: МУЗЕОЛОШКО И ТЕОЛОШКО

Музеализовање онога што се не може музеализовати⁵⁹¹

Када се ирански свештеник успротивио да се на Icofom годишњем заседању у 2018. години пореде музеј и црква, он је представљао само један мали део унутар глобалне струје свештенства различитих религија што музеализацију свог „живог“ наслеђа виде као неприхватљив процес.⁵⁹² Представници различитих конфесија широм света не виде цркву као музеј (сећања), упорно понављајући да је она „жива, активна и на корист друштва“. Неприхватање музеја у црквеним круговима, такође, има и своју социолошку компоненту. Три године пре Icofom – овог научног скупа, на Синоду Католичке цркве Папа је изјавио да Црква не може бити „музеј сећања“, видевши на тај начин музеј као институцију која по својој природи није и не може бити окрентура променама и активној улози у друштву.⁵⁹³ Настојање различитих представника институција ишло је, дакле, у правцу развејавања уврежених представа о храму као музеју, ма у ком смислу то било тумачено.⁵⁹⁴ Овим „бригама“ треба додати и својеврсну злоупотребу религијског наслеђа у корист политизованих представа о толеранцији и бризи за различитост. Као неспојиви збир онога што би се у најширем смислу назвало *светим и профаним*, излагање сакралних и религијских предмета у музејима и/или њихова музеализација, су били обојени различитим идеолошким, друштвеним, међудисциплинарним, па и политичким контрастима.⁵⁹⁵ Уколико за тренутак прескочимо веома субјективну мисао да традиционално и тврдокорно представништво различитих религија у свету овај процес еуфемистички назива десакрализацијом, јасно је да је питање музеализације сакралне уметности у свет науке и друштва донело и многе агенде друштвеног „отварања“ верских заједница⁵⁹⁶, као и политичко питање третирања и тумачења религијског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе. Оно је поготово интересантно у светлу глобалних сагледавања уметности и културе земаља „трећег света“, тачније односа великих музеја и нација према „егзотичним“ културама. Отуда нимало не чуди да радови који се баве питањима религијског садржаја у музејима неретко долазе из земаља латинске

⁵⁹¹ Наслов инсирисан студијом турских и америчких антрополога који су претварање цамија у музеје дефинисали као „секуларизација онога што се не може секуларизовати“, уп. R. Harmansah, T. T. Erdemir, R. M. Hayden, *Secularizing the Unsecularizable: A comparative Study of the Haci Bektaş and Mevlana Museum in Turkey*, in: *Choreographics of Shared Sacred Sites* (ed. E. Barkan and K. Barkey), Columbia University Press, 2014, 336 – 367.

⁵⁹² J. Dolák, *Where is the Border Between Museum and a Temple?*, Icofom Study Series, vol 47 (1-2)/2019, 210.

⁵⁹³ <https://www.reuters.com/article/us-pope-synod-idUSKCN0RZ0PP20151005>;

⁵⁹⁴ О храму као музеју в. J. Shaya, *The Greek Temple as Museum: The Case of the Legendary Treasure of Athena from Lindos*, *American Journal of Archeology*, Vol 109, No. 3 (2005), 423 – 442; о овом страху на другим светим местима, в. Georgios Alexopoulos, *Living Religious Heritage and Challenges to Museum Ethics: Reflection from Monastic Community of Mounth Athos*, *Journal of Conservation and Museum Studies*, 11(1): 4, 1-13, 9. DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/jcms.1021208>. У исто време, ни музеји и њихови посленици с пуно предрасуда виде музеј као изразито секуларно установу без права на уплив спиритуалних вредности које им се неретко намећу; уп S. Price, *Paris Primitive: Jaques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Paris 2007, 122.

⁵⁹⁵ Приликом ICOFOM – овог сипмпозијума посвећеног „светом“ и музеологији одржаног у Техерану 2018. године, „промовисано“ је неколико поља анализе: 1) музеј-храм-религија, 2) музеалност-наслеђе-свето, 3) наука-политика-религија, 4) музеологија-свето-теологија, уп. F. Mairesse, *Museology and the Sacred*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 12 – 13.

⁵⁹⁶ О примерима сарадње католичке и православне цркве Фиренце и Москве кроз музеолошке размене в. M. Wellington Gahtan, *Forum on Museum and Religion*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 76.

Америке, али и других „примитивних“ заједница, и да у једном делу својих истраживања указују на то како се у светским музејима не боре само за ширење сазнања о својој вери и начину живота, него и за права своје културе да се не третира као „магијска“, или „ритуална“.⁵⁹⁷

Репрезент и симбол модерности⁵⁹⁸, и то особито у западном свету, музеј се на четири начина „бори(о)“ са религијским; најпре долази порицање, затим прихватање и адаптација, потом извесна конзервативна реакција и на крају иновација.⁵⁹⁹ Могло би се рећи да је и у обрнутом случају идентичан низ. Бежећи једно од другог, они су неретко постајали својим опонентом исказујући неке од идентитетских особина на другој страни; тако ће црква (на Западу) постати доминантно *модерна*, да би музеј, између осталог, у афирмацији секуларних *ритуала* као посебног вида социјалног општења и полуге капиталистичког друштва скренуо пажњу критичке музеологије као „религиозна“ установа.⁶⁰⁰

Да ово питање остаје веома осетљиво, као уосталом и само религијско наслеђе, говори и „слобода“ дата посетиоцу да „своје“ наслеђе разуме у духу стечених обичаја и веровања. Сакрални предмет у музеју се и поред своје неоспорне трансформације и промене контекста и даље може тумачити и доживљавати као само „свети предмет“. Икомов Етички кодекс упозорава да „збирке посмртних остатака и материјал од сакралног значаја, треба да се набави само уколико може да буде безбедно смештен и уколико о њему може да се брине с поштовањем“ као и да је њихов даљи „живот“ у музеју прихватљив „у складу са стручним стандардима, интересима и веровањима чланова заједнице, етничких или верских група из којих предмети потичу“.⁶⁰¹ Можда отуда овај члан који се о религијским садржајима извесних заједница у музејима изјаснио као о „осетљивом“ наслеђу, не треба посматрати само као резултат осећања припадника групе људи према сопственој баштини, већ и као прилику да учешће заједнице подразумева и пристанак и сагласност, али и *удео у креирању* наратива сопствене историје. Другачији однос снага поремећен дисбалансом између кустоског мишљења и мишљења заједнице, у коме *они* причају *о нама*, и обратно, већ је виђен и на извештај начин заудара на прошлост обојену конквистадорским заставама.⁶⁰²

⁵⁹⁷ За амерички поглед на питање „Истока“ у музејима, в. S. Conn, *Do Museums still Need Objects*, Philadelphia, Univeristy of Pennsilvania Press, 2010, 86 – 138. Приметно је и у музејској пракси Запада да примери обожавања предмета у музејима, исказивања посебних ритуала, или обичаја веровања, нису уобичајни за хришћане, као што су чести код будиста, или других религија. О овоме: С. Paine, *нав. дело*, 39.

⁵⁹⁸ Овде је јако важно направити разлику између модерне као историјско (уметничког) правца и модерности као начина размишљања, гледања и живљења, онога што поједини истраживачи, по узору на античке моделе, зову „етосом модерне“. То истичемо посебно јер се и религија, као универзални феномен, односи на начин живљења и гледања, пре него на какав етички, или професионални „правац“. О модерности и савремености в. Р. Р. Pelbart, *What is the Contemporary*, A journal of Art, Context and Enquiry, Issue 39/2015, 4 – 13; I. L. Zupnick, *Modern Thought and Modern Art*, Collage Art Journal, 13/1954, 185 – 194.

⁵⁹⁹ Y. Lambert, *Religion in Modernity as a New Axial Age: Secularization or New Religious Forms*, *Sociology of Religion* 60/1999, 303 – 333.

⁶⁰⁰ Једна од историја коју музеји, особито у Енглеској „памте“, тиче се мање познате иконографске и симболичке симбиозе масонерије и музеја. Нова форма независних институција и њиховог уређења, окренутих пре свега грађанском друштву у целини, требало је да замени превазиђене начине управљања друштвом и омогући нови (поглед на) свет. Присутност ове крипто-друштвене организације није била испољена само кроз руковођење установама од стране својих чланова – великих мајстора – него и кроз разна симболичко-архитектонска решења самих зграда. Било да је реч о идеалној схеми Соломоног града, или распореду просторија који је асоцирао на преображај новог члана унутар Велике ложе, новоосновани музеји су несумњиво своје почетке градили на темељима друштвених организација које су биле у добокој историјској колизији са црквом; уп. D. Preziosi, *Art History and Museology: Rendering the Visible Legible*, in: *A Companion to Museum Studies*, S. Macdonald (ed.), Wiley Blackwel, 2006. 57 – 59; S. Astrid, *нав. дело*, 25 – 66.

⁶⁰¹ *Етички кодекс за музеје*, Сарајево – Београд, 2007, 4.

⁶⁰² Tapati Guha – Thakurta, „*Our Gods, Treir Museums*“: *The Contrary Careers of India’s Art Objects*, ART HISTORY . ISSN 0141-6790 . VOL 30 NO 4 . SEPTEMBER 2007, 628-657. У западноевропским и америчким уметничким музејима посебно је наглашено инсистирање посетилаца да поједине сакралне предмете кустоси и

Тако данас можемо уочити веома стриктне разлике у музејима и литератури између „живог“ наслеђа, као што су хришћанско, исламско, будистичко и сл, и „мртвог“ наслеђа, као што је хеленско, (старо)египатско и други.⁶⁰³ Када је реч о првој врсти, она се готово без изузетака доживљава као „живо“ током читавог (углавном привременог) „боравка“ у музеју. Многе религијске заједнице чије се наслеђе излаже задржавају право да активно учествују у обредима у музеју, да предметима одају поштовање (почаст), да остављају дарове и цвеће, плашећи се да исти могу да „умру“ од изопштености из контекста.⁶⁰⁴ Друге, пак, имају посебне услове попут обавезе да макар једна верујућа особа мора бити у просторији изложеног предмета.⁶⁰⁵

Међутим, питање онога што се не може музеализовати, или онога што се не може у потпуности музеализовати, односно нечега што се не може обухватити музеализацијом, нашла се у великој мери на проблем музеализације материјалног и нематеријалног наслеђа. Музеализација, тезаурација, па и конзервација и рестаурација покретног материјалног наслеђа имала је смисла и своју праксу на различитим нивоима и о томе смо већ говорили у раду.⁶⁰⁶ Штавише, различите културе и религије су у комуникацији са државним апаратима успоставиле критеријуме за заштиту и промоцију „живог религијског наслеђа“, и притом га истицале као тачку дијалога и помирења.⁶⁰⁷ На терену музеализације нематеријалног наслеђа, обичаја, религијских пракси и богослужбених чиновна, црква изричито остаје радикална у својим ставовима да се нешто не може музеализовати. У том духу, симболично поимање музеализације хришћанског наслеђа у оквиру „популарне“ литературе донео је крајем 19. века руски теолог и филозоф – Владимир Соловјов.

„Кратка повест о Антихристу“ говори о уздизању панмонголизма, јачању азијатских народа, њиховом освајању Европе и доласку нат човека на власт читавог света. Тај тридесеттворогодишњи генијалац, волео је и поштовао Бога, да би га убрзо замрзео, сматрајући га за свог „највећег претходника“. Иако писана на прелазу у двадесети век, ова приповетка у

музејско особље посебно поштују и излажу на начин достојан ових реликвија; уп. K. Smeds, *The Museum as Consolation and Healing – Museological Methods for Curating the Sacred*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 193 – 198. 194.

⁶⁰³ Имајући у виду висок степен употребе античких религија у, рецимо, популарној култури, овде скрећемо пажњу на то да „живо“ и „мртво“ тумачимо као оне религије којима се у савременој цивилизацији верници обраћају и упражњавају их као део својих култура.

⁶⁰⁴ C. Paine, *нав. дело*, 58. види такође, нап. бр. 98. у раду.

⁶⁰⁵ C. Paine, *нав. дело*, 60. Овде указујемо на пример иностране праксе који је направио разлику у односу на случај који смо у овом раду забележили. Наиме, када су се мештани локалног села у Мексику суочили са неумитношћу конзерваторског третмана веома поштоване фигуре Христа као дечака, пројекат преношења предмета у лабораторију тамошњег завода за заштиту споменика попримио је надасве чудну форму; подразумевао је, уз обострани пристанак, својеврсну процесију на путу до лабораторије, као и надзор над радовима од стране заједнице уз читање молитва и остављање цвећа и вотивних дарова. За разлику од ових екстремних примера, пројекат конзервације и рестаурације предмета из студеничке ризнице, о чему смо говорили у претходним поглављима, био је, према уобичајеној пракси, без овакве „контроле“, и завршио се неславно изнедривши читав низ компликација.

⁶⁰⁶ За разлику од теоријске литературе што је расправљала о политикама музеја (и цркве), написи о конзервацији хришћанског наслеђа су пре знали да истакну неопходност сарадње ових установа; уп. J. Chatzigogas, *The Chelenges in Reconciling the requirments of faith and conservation in Mounth Athos*; in: *Conservation of Living Religious Heritage*, ed. Herb Stovel, Nicholas Stanley-Price, Robert Kilick, ICCROM 2005, ISBN 92-9077-189-5, 67 – 74; C. Carlo-Stella, *Religious Heritage as a Meeting Point for Dialogue*, in: *Conservation of Living Religious Heritage*, (ed. H. Stovel, N. Stanley-Price, R. Kilick), ICCROM 2005, ISBN 92-9077-189-5, 107 – 113. G. Alexopoulos, *Living Religious Heritage and Challenges to Museum Ethics: Reflection from Monastic Community of Mounth Athos*, *Journal of Conservation and Museum Studies*, 11(1): 4, 1-13, 9. DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/jcms.1021208>, A. R. de Costa, *Christian Sacred Art: A Conservation Challenge*, in: *Studies in Conservation*, 51 (3)/2013, 9.

⁶⁰⁷ C. Carlo-Stella, *Religious Heritage as a Meeting Point for Dialogue*, in: *Conservation of Living Religious Heritage*, ed. Herb Stovel, Nicholas Stanley-Price, Robert Kilick, ICCROM 2005, ISBN 92-9077-189-5, 107 – 113.

жанру научне фантастике предвиђа догађаје у двадесетпрвом столећу и доноси једну занимљиву епизоду о схватању музеја у црквеним круговима, будући да се радња, између осталог, одвија око хришћанских конфесија, као и да је сам аутор био филозоф и теолог.⁶⁰⁸ У овој причи цар света, који је тобоже послат од Бога, врховно влада и уређује све друштвене странице живота, али му је жеља да хришћанске опције приволи себи и натера их да га признају за јединог и „истинског владоца“. Да би то постигао организује велики васељенски сабор у Јерусалиму на којем би све хришћанске конфесије требало да изложе своје кључне проблеме и „предају“ их цару на решење. За наше разматрање посебно је интересантан део посвећен разговору између цара и православних народа. У обраћању, цар им између осталог каже следеће: „Љубазна браћо! Знам ја да међу вама има и таквих којима је најдрагоценије у хришћанству његово *свето предање, стари симболи, старе песме и молитве, иконе и чин богослужења*. И стварно, шта од тога може бити милије за религиозну душу? И знајте, многовољени, да сам ја данас потписао указ и додељена су богата средства светском музеју *хришћанске археологије* у славном нашем граду Цариграду, с циљем *сакупљања, изучавања и чувања* разних споменика из *црквене древности*, превасходно источне, па вас ја молим да сутра изаберете из своје средине комисију за претресање са мном будућих мера које се морају предузети ради потребнога прилагођавања савременог начина живота, понашања и обичаја са *предањем и правилима* свете православне цркве!“⁶⁰⁹ Нешто даље, увидевши да нису сви пристали на његове предлоге, цар проширује „понуду“: „Мени су познати, љубазни хришћани, и такви међу вама којима је највише стало у хришћанству до личне уверености у истину и до *слободног* изучавања Светог Писма. О мојим погледима на то нема потребе дужити. Ви знате, можда, да сам ја још у раној младости написао велику расправу о библијској критици, која је у своје време имала великог одјека и прокрчила пут мојој популарности. И ево, вероватно у спомен на то, шаље ми тибенгантски универзитет молбу да примим диплому почасног доктора теологије. Ја сам благоизволео одговорити да са задовољством и благодарношћу примам. А данас заједно са указом о *музеју хришћанске археологије* ја сам потписао акт о оснивању светског института за *слободно истраживање* Светог Писма, и то са свих могућих страна и у свим могућим правцима (...)“.

У краткој причи о Антихристу наилазимо на неколико симптоматичних чињеница. Прва и основна је да се православним народима, на челу са старцем Јованом, нуди *музеј хришћанске археологије* уколико признају цара за свог врховног господара. Ова понуда је двојаког карактера. Чудно је да се православцима нуди баш музеј. Поређења ради, верницима католичке вероисповести понуђен је папски примат „са свим пређашњим правима и преимућствима који произилазе из тог звања и трона, какве су им икада дали наши претходници, почев од цара Константина Великог“, што је већина њих и прихватила. Видимо, дакле, да цар својом понудом жели да реши вековне тежње конфесија, што је и логично. Јер, продати душу „ђаволу“, а ови разговори су само парадигма поменутог феномена, захтева велико искушење онога коме се покораваше нуди, али такође значи и „великодушност“ онога који потчињеност очекује. Другим речима, уколико Антихрист жели подршку свих конфесија, онда мора да у свом коферу понуда има нешто изузетно. Да ли је то (и) музеј?

Будући настала на прелазу у двадесети век, ова „повест“, односно прилика за оснивањем музеја хришћанске археологије је надасве савремена. Не само да се широм Европе, па и у Русији, оснива велики број музеја, већ је и сама „дисциплинарност“ „оригинална“. У ослобођеној Србији друге половине деветнастог века, као што смо могли да видимо, многи уметници и архитекте слани су по земљи да попишу старине и пресликају фреске, а након самосталности Народног музеја била је покренута иницијатива за оснивањем

⁶⁰⁸ В. Соловјов, *Кратка повест о Антихристу*, у: Три разговора, превео П. Вујичић, Градац 1989.

⁶⁰⁹ *Исто*, 149 – 150.

музеја хришћанске археологије⁶¹⁰. Посебна „зграда“ у којој би били смештени предмети које су Валтровић и Милутиновић видели на Земаљској изложби у Будимпешти, допремљени углавном из фрушкогорских манастира, али и многи други широм Србије, имала би преваходно научну и дидактичку улогу где би, према предлогу ове двојице прегалаца, учењаци са Запада видели наслеђе Византије и обрнуто.⁶¹¹ Чак су у то време постојали и професори хришћанске археологије који су радили и као директори (чувари) музеја, изучавајући и публикујући грађу изложену широм европских музеја.⁶¹²

Шта, међутим, за православне народе значи оснивање оваквог музеја? Када цар предлаже музеј хришћанске археологије он уједно тражи да „сутра изаберете из своје средине комисију за претресање са мном будућих мера које се морају предузети ради потребнога прилагођавања савременог начина живота, понашања и обичаја са предањем и правилима свете православне цркве“. Као да је потребно конзервирати црквене обичаје и живот, за чију непромењивост се источна црква вековима залагала; дакле, ставити их у музеј и тако омогућити осавремењивање живота цркве.⁶¹³ На тај начин остварују се вековне тежње и православца. Музеј ће сачувати све оно што је некада било подложно кривоверју или злоупотреби, погрешном тумачењу или уништењу. „Предмети“ као што су „свето предање, стари симболи, старе песме и молитве...“ убудуће би били сачувани од „пропадања“ које временом долази услед немарности или „неправилног коришћења“.⁶¹⁴ Све то „нематеријално наслеђе“ цар планира да сачува у музеју (хришћанске археологије) како би православни народи могли да крену у правцу „прилагођавања савременог начина живота, понашања и обичаја са предањем и правилима свете православне цркве“. Другим речима, вишевековна радикалност православних народа у циљу очувања начина живота и истинског предања терет је око врата који треба збацити и преместити у музеј. Тако ће предмети и ритуал(и) бити сачувани, а православни народи „слободни“.⁶¹⁵ Савремена, „централна“ установа православних треба да буде место мира, и политички коректне историје. Како је и сам „цар“ говорио да је „Христос донео мач, а ја ћу донети мир“, његове тежње усмерене су ка помирењу свих различитости и стварању „нове цркве“ – музеја (хришћанске археологије).

Видимо, дакле, да „цар“ источним хришћанима нуди решење вековне тежње чувања свог наслеђа управо у згради која је све популарнија у свету у том тренутку. С друге стране, покрети анархиста и конструктивиста с краја 19. и почетком 20. века, нарочито у Русији, којима се придружио и Флоренски са својим виђењем „тоталног музеја/цркве“, видели су музеј као место смрти и поништења идентитета предмета, па се, сходно томе, сложена синтагма – музеј хришћанске археологије – може тумачити у пејоративном смислу.⁶¹⁶ Антихрист никако нема и не може имати добре намере према хришћанима, што ће рећи да музеј, за који су како се каже издвојена „богата средства“, не представља ништа друго до гробницу самог хришћанства, или цркве. Јер, уколико је музеј прихватљива категорија, јесу ли исто тако и „предмети“ што се у њему чувају адекватни, односно да ли они могу постати

⁶¹⁰ Т. Дамљановић et al, *Валтровић и Милутиновић – тумачења*, (Београд: Типографик плус, 2008), 101.

⁶¹¹ Занимљиво је да њихова замисао о „музеју“ хришћанске археологије није наишла на разумевање тадашњег министарства, али се она ипак остварила постхумно, када је 1954. године у Београду отворен Музеј српске православне цркве.

⁶¹² Т. Дамљановић, *Валтровић и Милутиновић – тумачења*, 174.

⁶¹³ About conserving churches, see: S. Takahashi, Church or Museum? *The Role of State Museum in Conserving Church Buildings, 1965 – 1985*, Journal of Church and State vol. 51 no. 3 (2009), 502 – 517: doi:10.1093/jsc/csp097 Advance Acces publication December 30, 2009.

⁶¹⁴ О неадекватном коришћењу литургијских предмета види Л. Павловић, *Наши културно уметнички споменици сакралног карактера и њихова судбина*, Београд, 1961, 53 – 61.

⁶¹⁵ Владимир Соловјов, *Кратка повест о Антихристу*, Београд 2002. о овоме види и ⁶¹⁵ S. Martinović, *О музеелизацији хришћанског наслеђа у Србији*, 70 – 76. Захвалност за „откривање“ ове приче дугујем колеги, историчару уметности и теологу, Ивану Николићу.

⁶¹⁶ Ž. Kler, *Herostrat ili muzej pod znakom pitanja*, L'art masse n'existe pas, Revue d'esthétique, 1974, no. ¾; T. Šola, *Vreijeme za teoriju*, u: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb, 2003.

музеализовани? Подсећања ради, цар је помињао „*свето предање, старе симболе, старе песме и молитве, иконе и чин богослужења*“. Рекли би да сваки од ових „предмета“ има свој музеолошки потенцијал и да може бити саставни део збирке литургијских (богослужбених) предмета, старе и ретке књиге или нематеријалног наслеђа. Не само да може, него је током дуге хришћанске традиције читав низ литургијских предмета био „излаган“ у црквама, манастирима и ризницама. Отуда би новоосновани музеј, у оквирима свог посланства, чинио све оно што је црква радила столећима уназад. Па ипак, један „предмет“ посебно је интересантан. Реч је о „чину богослужења“. Тај чин је кроз историју имао различите облике, долазило је до разних промена у начину певања, читања молитва, знао је да утиче на архитектуру храма, распоред живописа, величину олтарских преграда, читао се на различитим језицима и све је то омогућило да се неке од бивших пракси „архивирају“ у књигама или правилима⁶¹⁷. Међутим, ако само богослужење постане музејски предмет онда то заиста значи *крај* цркве. Уколико се читаво *живо* наслеђе цркве музеализује тако да трагови прошлости стану под стаклене витрине, а нематеријално наслеђе и сећање (на будућност), на коме је и настала сама Црква, престане да постоји, онда су доведени у питање њени сами темељи; тада се руши идентитет цркве и можемо говорити једино о њеном *укидању* или *оснивању нове*. Јер, Литургија и нарочито Евхаристија, као есенција постојања цркве која се одржала својим протохеритолошким карактером („ово чините мени у спомен“) ⁶¹⁸ и нема ништа друго до истог помињања и сећања.

Поглед на музеј у цркви из овог контекста амбивалентног је карактера. Нијансирање и филигранско сепаратисање потенцијално угрожавајућих сегмената музеја, који су „успоравали“ и сам (традиционални) музеј, а што смо у компаративној студији „*тоталног музеја*“ Шоле и Флоренског показали као несумњиви консензус две установе, више је него пожељно. У раду смо, међутим, на неколико места показивали различите облике „преплитања“: „цркве“ у музеју на примеру Музеја српске православне цркве, „музеја“ у цркви на примеру студеничке ризнице током њеног излагања у Радослављевој припрати, музеја у облику цркве (павиљона) кроз представљање Србије на светској изложби у Паризу, па и музеја у атмосфери цркве унутар Галерије фресака. Сви ови облици имали су своје домете и мане, али се и оне, једна за другом, показале као неуспешни покушаји да се примарни контекст „уведе“ у музеолошки. Видели смо, истина, и како се након Другог светског рата „музеализација“ сакралних простора на основу идеолошке „нетрпељивости“ одвијала без јасних правила, неретко употребом силе, пре него употребом научног апарата и добре праксе. Но, како се и у музеологији, једнако као и у теологији, појмови установа не могу ограничити на научне домете дисциплина (музеј – музеологија: црква – црквологија), прилогу односа музеја и цркве, претпоставићемо процесе пре него саме институционалне облике. Уколико се „вештина сећања“ коју осим *ars memorative* генерише пре свега теолошки, тачније евхаристијски концепт установљен на Последњој вечери, претвори у музеалију, или сведочанство/документ, онда ће и вишемиленијумска снага произвођења тог сећања, препозната као црквени календар, литургија, процесције, ритуали, свете тајне итд, морати да „поништи“ себе, односно да говори о (старој) себи. Разумевајући начине произвођења сећања у цркви, међу којима процеси баштињења заузимају важно место, постајемо свесни неопходности музеализовања дела црквене стварности која данас, једанко као и некада, учествује у изградњи живог сећања у цркви – једином феномену који не сме постати музејски предмет. Уосталом, ако се за тренутак вратимо на почетак овог дела рада, видећемо да се ирански свештеник бунио да се пореде музеј и цркве (установе), не и манастирска ризница и музејска збирка (процеси баштињења).

⁶¹⁷ Л. Мирковић, *Православна литургија*, I, II, III, (Београд: SINOD SPC, 1982)

⁶¹⁸ Лк 22: 19.

Сакрални предмет пре и после музеја: дисциплинарна сусретања

Премда смо више пута истакли музеолошке процесе што су се у цркви одвијали и пре музеја – као својеврсни прото-периоди – ову линију постављену у под-наслову узимамо као институционални, или дисциплинарни лимес. Безмало је историјскоуметничка дисциплина расправљала о променама које су се у освит модерног доба дешавале на пољу уметности, „покушавајући“ да посебно концепт култне, религијске слике преведе у естетски. Више него доминантни процес музеализације приметан у променама контекста предмета или наслеђа, у овом раду је анализиран кроз различите ракурсе. Па ипак, сматрамо важним осврнути се на међусобну повезаност двеју дисциплинарних погледа – теолошког и историјскоуметничког – што су, можда и испотиха, сасвим неприметно, управили пут музеализацији хришћанског наслеђа истичући два пола: црквени и уметнички, теолошки и естетски, речју, примарни и музеолошки.

У раду смо такође акцентовали „поделе“ у пракси цркве на две „личности“ цркве: једна као теолошка категорија намењена искључиво догматским темама и друга, друштвено-уметничка, коју су афирмисали наука и уметност.⁶¹⁹ Својеврсни бег теолога од социјалне и спиритуалне дефиниције цркве, некада тако тешко разумљив остатку света, позив је да се избегну погрешна и површна тумачења улоге цркве у друштву, али и да се прекине с историзмом као једином категоријом црквене улоге у историји. И заиста, у студијама (визуелне) културе и теоријама уметности, средњи век, заједно са својим репрезентима у виду иконописа, фрескосликарства и осталих уметности, као да се завршава у 18. столећу без икаквих додарних тачака са савременошћу. Отуда данас и у редовима цркве постоји велики проблем да поврати некада подразумевано самопоуздање. Јер, баш као што је Белтинг то видео, и Успенски сматра да је црква, нарочито после доба Просвећења, прихватила убеђење да уметничко стварање није њен елемент, препустивши га световној култури.⁶²⁰

Неће бити погрешно рећи да се оваква амбивалентност временом пренела и на друга поље деловања цркве; дисциплинарни и институционални рад у цркви/манастиру раздвојен је на службе заштите с једне и цркву, с друге стране, али се и човек у цркви мења – некада је верник, а некада радознали љубитељ историје, уметности и културе. Чак можемо рећи да и у теоријској, теолошкој мисли постоји континуитет у разумевању „слике“ и њених преображаја – почев од Григорија Ниског, па све до Виктора Бичкова.⁶²¹

На том путу важну тачку у историјском и друштвеном погледу одиграо је музеј. Као место где су „идоли које више нико није обожавао“ прешли из света богова или мртвих, у свет уметности⁶²², он је развојем музеолошке теорије постао и простор/однос између говорења (музеалије) и мишљења (мезеалности).⁶²³

Када је давне 1936. године Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) написао свој есеј *Уметничко дело у доба механичке репродукције* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*), наслањајући се на снажне Ригловске и Раскиновске традиције

⁶¹⁹ Баш овако тумачена је и икона; као „садржај хришћанског Откровења“ и „опит Божанског живота“, она је уједно и „уметничка страна дела“, собом носи „друштвени и историјски контекст“, уп. Л. Успенски, *нав. дело*, 361, нап. 2.

⁶²⁰ Л. Успенски, *нав. дело*, 342. види нап. 71. и даље.

⁶²¹ В. Бичков, *Византијска естетика*, (пр. Д. М. Калезић), Београд, 1991.

⁶²² Т. Sola, *On the nature of the museum object*, in: V. Sofka (ed.), *Original and substitutes in museums*. ICOFOM Study Series 9/1985, 83.

⁶²³ D. Bulatović, *Od trezora do tezaurusa: teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinstva*, Београд 2015, 25.

„оживљавања“ средњег века, наротив историје уметности као атрибутивне, дескриптивне дисциплине почео је да добија нове облике.⁶²⁴ Бавећи се атипичном темом за време у којем пише, он је једној и даље релативно младој дисциплини отворио читав низ питања која ће сачекати пола века да буду поново актуелизована. Губитак „ауре“ уметничког предмета у репродукцији изједначавањем је са његовим (физичким) измештањем из оригиналног ритуалног чина, као предуслова аутентичности уметничког дела.⁶²⁵ То ће коначно значити и замену *култне* вредности уметничког дела *изложбеном*.⁶²⁶ Како се сматрало да се култна вредност неког предмета садржи у његовој скривености, све већа „доступност“, која је временом крњила његову ауру недодирљивости и недоступности, касније је у студије уметности увела нове облике „култности“ од којих је најрепрезентативнији била аутентичност, односно оригиналност уметничког дела.⁶²⁷

У свом капиталном делу *Слика и култ: историја слике до епохе уметности* (*Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*), Ханс Белтинг (Hans Belting) је историји слике и њеном преображају у модерној ери подарио „бесмртност“ у виду њених бројних модела преживљавања.⁶²⁸ И док је Бенјамин уметност поделио на два пола – *култну* и *изложбену*, Белтинг је видео слику *пре* и *након* (за време) уметности. Ово његово тумачење је донело преглед историје слике као пратеће форме комуникације од касне антике па до данас, што је временом утицало на многе ауторе да трагају за везама између уметности ренесансе и модерне, правећи разлику између онога што је култна слика као парадигма средњовековних студија и култ слике као феномен модерних истраживања.⁶²⁹ Немали број уметника је сматрао да је „ритуал умро“, уступајући место *тумачењу* уметности као доминантном приступу.⁶³⁰ Модеран научни дискурс је донео победу *poesis* над *pictura*, или *Logos* над *itago*, и тако закомпликовао већ хетерогену сцену истраживача који су тражили сопствени пут ка читању „слике“.⁶³¹

И дисциплинарно, научно проблематизовање „слике“, једнако као и музеолошко, сусрећу се на пољу културе, односно култура, које Пјер Бурдије смешта у простор настао између уметничког дела које је створио уметник, и уметничког дела које је „створио“ посматрач, тачније друштво коме он припада.⁶³² Иако само лапидарно помиње, Бурдије и сам прави разлику између онога што је корисно (примарно) и онога што је пријатно (музеолошко).⁶³³

У овом дихотомичном простору одиграва се неколико супротстављених радњи. Слика која је у време „пре уметности“ имала своју сопствену снагу, како је то видео Белтинг, уместо да се чита у светлу својих различитих стратума⁶³⁴, сада је обеснажена појмовима

⁶²⁴ W. Benjamin, *nav. delo*, 114 – 149.

⁶²⁵ *Исто*, 122. У својим *Предавањима о филозофији историје*, Хегел сматра да је тај „губитак“ производ људског издизања из могућности да се уметности, као божаснке творевине, могу обожавати, уп. Georg Wilhelm Fridrih Hegel: *Estetika*, knj. I, Kultura, Beograd 1969, str. 59.

⁶²⁶ A. Chastel, *nav. дело*, 709 – 723.

⁶²⁷ T. Sola, *nav. дело*, 79 – 86. Деветнаестовековна историографија видела је овакве преображаје унутар касносредњовековног друштва на правцу „од ритуала до права“, уп. С. Марјановић – Душанић, *нев. дело*, 180.

⁶²⁸ H. Belting, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Branka Rajčić (prevod), Novi Sad: Akdemaska knjiga, 2014.

⁶²⁹ О антитези Белтингове студије, ближу оној Грабара и Лазарева, в. С. Barber, *From Image to Art: Art after Byzantine Iconoclasm*, Gesta vol. 34, No, 1/1995, 5 – 10.

⁶³⁰ H. Belting, *The End of an Era of History of Art*, 48. са старијом литературом

⁶³¹ J. Vjalostocki, *nav. дело*, 99 – 129.

⁶³² P. Burdije, *nav. дело*, 13.

⁶³³ *Исто*, 24.

⁶³⁴ Имајући прецизан музеолошки нерв, Белтинг је своје антропоцентричне погледе на историју уметности, а пре свега на визуелну културу, неретко сасвим махинално „усаглашавао“ са Штрајнером или Шолом, који су музејски предмет видели као део процеса људских сила са многим културним слојевима који се морају открити другачијим методологијама. Као да је Белтинг помно читао не само горенаведену двојицу, већ и литературу

уметности и уметничко дело. Другим речима, оно што Ханс-Георг Гадамер сматра „телесним разумевањем“ док посетилац пролази кроз цркву, као одговор на „оно што историчар уметности собом доноси“, подсећа на препознавање различитих нивоа слике заробљених у „дисциплини о уметности“. ⁶³⁵ Он, сматра се, „физички осећа оно што професионални дух зна да рационално објасни“. Илустрацију овакве теорије понудио је италијански архитекта приликом свог рада на сталној поставци црквеног музеја. Када је икону Мадоне, насталу у 13. веку, пренео из цркве у музеј, намештајући нову стаклену витрину за њен нови „дом“, њега је тај чин „подсетио“ на искуство које му је однекуд било познато, питајући се – не радимо ли ми данас исто што су некада радили – додељујући икони нову врсту сакралности. ⁶³⁶

С друге стране, прецизно структурирање целина баштине водило је и процесима утапања делова једног наслеђа у друго. Француски историчар уметности, Андре Шастел видео је десакрализацију многих друштвених облика, па тако и религијског апарата, као пут ка коначном преименовању *религијске баштине у културну баштину*. ⁶³⁷ Када је Доналд Пресиози (Donald Preziosi) указивао на то да „уметност није оно што нам се чини“, он је јасно препознао недостатке у анализи која мањка у свом осврту на хришћанско исходиште многих теорија. ⁶³⁸ Говорећи о времену и простору као координатама савременог модела памћења, или *другим местима*, Мишел Фуко је остао на трагу својих савременика – простор још увек није десакрализован, иако су намере у том правцу недвосмислене. ⁶³⁹

Није на одмет присетити се да се управо у 18. веку у науци прави разлика између ризнице „пре и после“ – када она почиње да изражава свој музеолошки карактер – чувања изузетности. Концепт трансформације религијске баштине у културну, као *појмовни однос* двеју врсти наслеђа, занимљив је управо на том пољу: манастирска ризница као део целине музеја. Укупно узев, овај процес заиста одговара урањању делова у целину – религијског наслеђа као само једног од многих – и културног наслеђа као својеврсног тоталитета баштине. ⁶⁴⁰ Касније излагање богослужбених предмета, тумачење уметности и њених историсјких наратива, заиста је било у духу горенаведених промена што ће коначно створити услове за стварање „музеја“ унутар самих манастира. Међутим, иако несумњиво постоје и дисциплинарне и појмовне поделе на симбол и слику, свет богова и свет уметности, пре и после, култ и изложбу, корисно и пријатно, примери у дисертацији су показали конзистентну потребу да се с пуно опреза приступа градирању преображаја и значења предмета, али и „света“, или реалности који он, тако „преображен“ (изнова) ствара.

чешке музеолошке школе, односно Брна и њиховог најзначајнијег представника – Странског. О овоме в. Н. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2/2005, 302-319

⁶³⁵ Д. Булатовић, *Уметност и музеалност*, Нови Сад 2016, 237.

⁶³⁶ G. Gualdrini, *The Diocesan Museum. Artworks and Places*, in: V. Minucciani, *Religion and Museums, Immaterial and Material Heritage*, (Torino, New York: Umberto Allemandi & C, 2008). 86. Европски писци новог века туговали су за чистом уметношћу, која је, како су они то видели, управо доласком у музеј, постајала реликвијом. Уп. Т. W. Adorno, *Valéry Proust Museum*, in: *Prisms* (transl. S. and S. Weber) London, 1967, 180.

⁶³⁷ A. Chastel, *нав. дело*, 709 – 723. preuzeto iz knjige: (A. Chastel, *Les lieux de mémoire, La Nation*, (Paris: Gallimard, 1986)).

⁶³⁸ Аутор се чак у једном тренутку, иронично пита, има ли смисла трагати за теоријама уметности пре доба Просвећења? уп. D. Preziosi and C. Farago, *Art Is Not What You Think It Is*, Blackwell Publishing, 2012. ISBN 9781405192392, 1 – 19.

⁶³⁹ M. Fuko, *Druga mesta; Mišel Fuko 1926 – 1984: Hrestomatija*, 29 – 36.

⁶⁴⁰ M. Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem*, 48 – 52.

Појам „светог“ или сакралног у музејским студијама (западне историографије) заузима све значајније место. Па, иако је у претходним годинама посебно анализиран у оквиру ICOFOM симпозијума, не можемо пренебрегнути чињеницу да је акценат стављен на *праксу* различитих музеја, култура, или појединаца.⁶⁴¹ У посебном односу што је намењен музеологији и религији, рађале су се многе теме и проблеми с којима се суочавају музејски стручњаци, показујући тиме веома широко поље деловања међу различитим културама и нацијама које се другачије односе према „истом“ проблему.⁶⁴² Слободно можемо рећи да се овакво тумачење односа два појма дотиче и питања односа *праксе* и *теорије*. Потреба да се другачије врсте наслеђа и однос према прошлости разумеју локално и аутентично покренуло је у студијама музеологије, поново, „мит о једној музеологији“.⁶⁴³ Промовисање „експерименталне музеологије“, или „музеологије ослобађања“ синтагма је у којој се инсистира на реконструкцији централне (централизоване) научне мисли у корист мноштва социјалних искустава.⁶⁴⁴ Недостаци „једне приче“ (музеологије) могу се разумети као немогућност различитих народа и култура да се осећају исто или једнако.⁶⁴⁵

Помињани приступ несумњиво се може применити на поље овог рада, односно на изучавање музеализацијских процеса унутар источно-православног света и његове религиозности. „Тектонски поремећај“ који је генерација истраживача друге половине 20. века унела у „глобално-структуралан“ свет историографије, тачније науке и данас одзвања многим „просторима памћења“. Позорност да се након радова Јана Бјалостоцког, Ханса Белтинга, Џона Мичела, Роберта Нелсона и других, с особитим зазором приступа истраживању „било које епохе“ јасан је сигнал да ни прошлост више није онаква каквом смо је замишљали.⁶⁴⁶ Рађање „примитивних култура“ или друштава у западном свету, као резултат привилегованих цивилизација и неспремности разумевања другачијости, последица је једнообразне методологије која је суверено владала (и влада) научним дискурсом. Како су и прошлост и уметност дубоко пољуљани, и као такви доведени у питање, чини се да је отворено потпуно ново поље за враћање *неком* правцу, пре него стварању *нове* теорије о (историји) уметности, па макар оно било схватано у светлу чињенице да о крају 20. столећа, историју византијске културе, и поред великана англо-америчке школе, преиспитују ђаци источних провинција.⁶⁴⁷ Међусобно сусретање у коме музеј представља парадигму

⁶⁴¹ *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018; *Museology and the Sacred*, (ed. A. Davis and F. Mairesse) Icofom Study Series, vol 47 (1-2)/2019.

⁶⁴² M. I. Roque, *Exposer croyances et cultes: les singularités de la muséologie de religion*, in: V. Minucciani, *Religion and Museums, Immaterial and Material Heritage*, (Torino, New York: Umberto Allemandi & C, 2008). M. I. Roque, *A exposicao do sagrado no museu, Comunicacao & Cultura*, n.o 11/ 2011, 129-146. Ibid, *O Sagrado no museu*, Lisboa: Universita Católica Editora, 2011: *ibid, Musealização do Sagrado; Práticas museológicas em torno de objectos do culto católico*, Lisboa, 2005, (Dissertação para obtenção do Grau de Doutor); I. Maroević, *Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu*, 45. S. Martinović, *O muzealizaciji hrišćanskog nasleđa u Srbiji, 70 godina muzeologije na Filozofskom Fakultetu u Beogradu*, V/2018, 70 – 76

⁶⁴³ V. Brulon Soares, *нав. дело*, 243 – 260. Уз све тенденције да се религија, односно музеологија религије истражује као универзални модел, чини се да је немогуће исте концепте баштињења, прошлости, па и тезаурације спровести кроз све националне, религијске, или друге заједнице, или државе. Овај исти проблем анализиран је и у студијама музеологије давне 1980. године у Мескико Ситију, када се (иста) музеологија покушавала увести у корпус различитих земаља, што је касније, с разлогом, наишло на критички суд и оспоравања, уп. Т. Šola, *Vrijeme za teoriju*, u: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb 2003, 259 – 262.

⁶⁴⁴ V. Brulon Soares, *нав. дело*, 250.

⁶⁴⁵ *Исто*

⁶⁴⁶ И. Стевовић, *Историографија као простор памћења: тренутак и недокучива будућност*, у: *Простори Памћења* 1/2013, 42 – 52.

⁶⁴⁷ С. Сергејевич Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд, 1982. W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics II*, Warszawa 1970. А. Гуревич, *Категорије средњедековне културе*, Нови сад: Матица српска, 1994.

западног света, а црква источне културе, такође се одвија на потпуно другачијим дијалектичким и појмовним основама. Јер, као што музеј не познаје црквене каноне и догме (што не значи да не познаје каноне и догме уопште), тако ни византијско друштво, као репрезент и носилац источно-римске (православне) културе, не познаје естетику у свом баумгартеновском смислу.⁶⁴⁸

Не само да на исти начин не тумачи појам лепог, па и његову семантичку и онтолошку вредност, него је и кључни термин – религија – остао „непознат“ православном свету. Погрешно спајање религије и Цркве, које је, штавише, битно утицало на перцепцију уметности, има своје далекосежне одјеке на карактер истраживања и његове резултате. Јер, религија, у својој двосмислености, неретко може да се тумачи и као негативан феномен. Отуда се треба правити разлика, осим уколико није реч о стандардном „уопштавању“ између религијске уметности и црквене уметности.⁶⁴⁹ Сматрана, дакле, сувише општим феноменом, религија се мора преиначити у „Црква“ с њеним институционалним, онтолошким погледима, али и свакодневним животом, чиме ћемо, сасвим сигурно, ступити на тле особености праксе коју одређена црква или музеј упражњава и спроводи.

Да пракса може водити ка својеврсној теорији показују и примери светских музеја; у њима се покрива широк спектар тема и области – од музеализације светих предмета, па све до музеја религије.⁶⁵⁰ Организовани као музеји „савремене“ религије, или као део политике према религијским заједницама, па све до музеја веома специфичних (бизарних) религија, они еродирају идеју религије као исконског, или ванвременог феномена.⁶⁵¹ Постојање соба сакралних предмета, или читавих ансамбла црквених олтара, крстионица, мрачних и мистиком објених атмосфера у просторијама, на изванредан начин наговештавају промену праксе у излагању светог. Ако је након свега фреска, икона, или други сакрални предмет „осуђен“ на музеј, његово (ново) место, као несумњиви контекст и смисао (даљег) постојања, мора да „личи“ на оно пређашње. Византијска соба у музеју неће више бити тек салонска просторија украшена пиластрима и ренесансном пластиком, већ добро осмишљена и дизајнирана „сценографија“ у којој ће се музејски предмет „осећати“ као код куће.⁶⁵² Намештање олтара, реконструисање некада оригиналних преграда, украса, или читавих фреско-целина у савременој музеолошкој пракси је концепт који је изнедрио и нове *house/museum* целине као стандард у изражавању и „поетици“ музејских, или црквених институција.⁶⁵³ Сама чињеница да је овај модел осмишљен како би мимикривао промену контекста, али и ублажио већ осетљиве ставове верника из заједнице одакле неки од предмета долазе, прилог је тези да чак и музеографија може да претпостави музеологију.⁶⁵⁴

⁶⁴⁸ С. Сергејевич Аверинцев, *нав. дело*, 46 – 47. F. Yates, *op.citt*, 55.

⁶⁴⁹ О овоме в. Л. Успенски, *Теологија иконе*, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2009, 377 – 378. О мешању духовности и религије из перспективе других дисциплина в. M. D. Litonjua, *Spiritual, but not Religious: Untangling a Seeming Paradox*, *International Review of Modern Sociology*, 42/2016, 21 – 55.

⁶⁵⁰ C. D. Orzech, *World Religions Museums: Dialogue, Domestication, and the Sacred Gaze*, in: *Sacred Objects in Secular Spaces: Exhibiting Asian Religious in Museums* (ed. V. M. Sullivan), London 2015, 119 – 133.

⁶⁵¹ Не треба изгубити из вида културолошку матрицу из које поједине религије развијају своје специфичности, па би, рецимо, музеологија религије православног света, или протестантизма, па чак и католицизма, била различита. Додамо ли томе градијенте у разликама термина као што су религија, вера, побожност, о којима смо говорили у поглављу *Црквена уметност: проблеми догме*, јасно је с коликом разноликошћу појмова, њихових савремених или историјских контекста и културолошких образаца приступамо теми музеологије религије, уп. нап. бр. 91.

⁶⁵² О собама различитих периода у музејима в. N. Harris, *Period Rooms and the American Art Museum*, *Winterthur Portfolio*, Vol. 46, No. 2/3, 2012, 117 – 138.

⁶⁵³ G. Gualdrini, *нав. дело*, 94 – 96.

⁶⁵⁴ Проблематичност средњовековне уметности у музејима сагледавана је различито. Док су се, као што можемо видети, развијали посебни сценографски детаљи, у науци је заступано и становиште да је „оригиналност“ контекста, у недостатку времена, геста, ритуала, верника и сл, немогућа, па се пре веровало машти публике, него неуспелим рекреацијама контекста. уп. H. L. Kessler, *On the State of Medieval Art History*, *The Art Bulletin*,

Када је Иво Мароевић, на темељима горенаведених подела из 1968. године изнео свој „однос музеологије према темељним знанственим дисциплинама“, сматрао је да та подела почива на оним дисциплинама које изучавају предмет у музејским збиркама.⁶⁵⁵ И сам потврдивши да присталице специјалне музеологије никада јасно нису дефинисале садржаје музеолошког истраживања, сматрао је да музеологија остварује „специјалне везе“ са археологијом, етнологијом, историјом, историјом уметности, природом, техником...⁶⁵⁶ Потенцијал ових дисциплина да „музејске предмете (...) можемо класифицирати као знанствени интерес“, био је довољан да саме обухвате и многе друге, у том тренутку мање заступљене и самој музеологији мање видљиве области научног сазнања.⁶⁵⁷ Утврдивши да су „samostanske i crkvene riznice ovog (средњовековног – С.М.) razdoblja ona spona koja nam dopušta da muzeološku problematiku sagledavamo u neprekidnom povijesnom toku...“, он је пракси ризницења предвидео транзиторну улогу, између епоха и дисциплина.⁶⁵⁸

Готово сви примери тезаурације и музеализације манастирских ризница показали су велику еластичност у теоријским, односно музеолошким поделама и методологијама, потврђујући да увек постоји неколико „razina muzealizacije“.⁶⁵⁹ Те разине резултат су, разуме се, и особености култура и заједница у којима се таква пракса покреће. Говорећи о манастиру као месту у коме се одвија музеализација као пракса (ризницења), нови музеолошки контекст неће бити искључиво „zatvorena celina koja kontrolirano preuzima vanjske inpute, primanjem novih predmeta i sadržaja“, већ ће пре бити „poluotvorena i gotovo otvorena celina, kad se radi o procesima muzealizacije koji su povezani s ambijentom i strukturama u kojima se još odvija život...“⁶⁶⁰ Полуотворени или отворени карактер целине у контексту манастира као живог организма уочавамо и на студеничком и на хиландарском примеру. Како се временом увећавао ниво музеализације студеничке ризнице, тако је и она мењала своју форму; од отворене целине у примарном контексту у олтару (ђаконикону), она је постајала полуотворена целина изложена у припрати манастира, да би на крају сведочила затворени, музеолошки контролисани контекст у „музеју“ у конаку манастира. Изложена у унутрашњости храма, уз хетерогеност различитог црквеног и уметничког „украса“, она никада није била у потпуности у музеолошком контексту, јер је „primarni kontekst svjesno ograničen pod utjecajem potencijalne muzealizacije“.⁶⁶¹ Тиме се и извесне „liturgijske promjene koje utječu na izgled crkve ili kapele ograničene da bitno ne štete kulturnim vrenostima građevine i njezinih dekorativnih elemenata i inventara“⁶⁶², што значи да када се начин живота прилагођава очувању вредности онда музеализација може и да производи баштину, у веома ограниченим

Vol. 70, No. 2, (Jun 1988), 166 – 187. У исто време, дешавало се да се „сценографија“ у виду тибетанског олтара освешта, и то лично од стране Далај Ламе, иако је он у почетку служио тек као контекст самим предметима, за ово в. I. Gaskel, *Sacred to Profane and Back Again*, in: *Art and Its Publics: Museum Studies at the Milenium*, ed. Andrew McClellan, Oxford, 2003, 151 – 152. Међутим, деценије оваквих ритуалних радњи у музеју над „олтаром“, учиниле су га „правим олтаром“, истинским сакралним објектом, веома поштованим у читавом будистичком свету, уп. С. Paine, *Religious Objects in Museums*, 41.

⁶⁵⁵ I. Maroević, *нав. дело*, 110.

⁶⁵⁶ Према општеважећој дефиницији специјална музеологија повезује општу музеологију с посебним предметним дисциплинама и тиче се музеја и колекција из области историје уметности, антропологије, историје природе итд, уп. П. В. Менш, *Ка методологији музеологије*, 103 – 104.

⁶⁵⁷ П. В. Менш, *Ка методологији музеологије*, 111. Неуступни је, видећи музеологију као скуп научних дисциплина, увео појам „музеолошка дисциплина“, у којима је, на пример, историјска музеологија користила исти научни метод као и историја. Уп. J. Neustupni, *Museology as an academic discipline*, *Museological Working Papers* 1/1980, 28 – 29.

⁶⁵⁸ I. Maroević, *нав. дело*, 24. Уз извесне ограде и позивање на опрез приликом прављења поређења, концепт музејских „двојника“, Томислав Шола, у виду *протомузеја*, или *предмузеја*, као својеврсних „примитивних облика“ сакупљања и трезорирања, може се додати Мароевићевом концепту музејских ризница као карика у ланцу, уп. П. В. Менш, *нав. дело*, 305.

⁶⁵⁹ I. Maroević, *Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu*, 45.

⁶⁶⁰ I. Maroević, *нав. дело*, 44.

⁶⁶¹ *Исто*, 46.

⁶⁶² *Исто*, 46.

и функционалним оквирима.⁶⁶³ Овај лимитирани примарни контекст значиће извесну самосталност од процеса музеализације, али и кординацију у склопу процеса заштите. Флуидност музеализације и њена просторна условљеност данас више него икада указују на веома специфичне везе еко-музеја и музеализације сакралних простора у којима се живот подређује музеализованој околини.⁶⁶⁴ Разуме се, разлика између принципа еко-музеја и музеализованих сакралних простора испољава се у начину интерпретирања баштине – у првом случају она се демонстрира или евоцира, у другом користи.

Међусобна повезаност примарног и музеолошког контекста снажно изражава и динамичност збирки, те утиче на мотивацију и карактер музеализације⁶⁶⁵, што смо могли да приметимо на примеру хиландарске ризнице. Јер, „muzealizacija se ovdje ne provodi u prostoru koji je neutralan u odnosu na sakupljenu i izloženu građu, već je prostorni okvir dio povijesnog ambijenta u kojem je zbirka nastajala i time sadržajno utječe na razumijevanje njezinog povijesnog, umetničkog i društvenog značenja.“⁶⁶⁶ У том смислу, тезаурација сакралних предмета ће, као и музеализација, такође имати условни карактер. Поставља се питање у којој мери похрањивање предмета у својеврсне репозиторијуме (у цркви) нужно води и музеализацији, или су они предмети ограниченог (или без) музеолошког потенцијала? Како је историја тезауруса у цркви показала дугу праксу чувања важних и светих предмета, логично би било поставити питање да ли је неки предмет „музејски“ само зато што је „сачуван“? Тиме се, на извештан начин, доводи у питање циклус емисије музеолошких контекста који не морају искључиво ићи у правцу примарни – музеолошки, већ се овде указују и „међу-стања“, или контексту дефинисаном као археолошки. Поред сада већ формираних збирки унутар цркава и манастира, свесни смо и оних привремених депоа, просторија надасве чудне намене у којима предмети изражавају своје полу-потенцијале – ни примарне, ни музеолошке – односно, и примарне и музеолошке, и представљају својеврсне студијске збирке, или културна добра која уживају претходну заштиту (сл. 30). Да у сакралним просторима и културама нема једноставне формуле музеализације говори и пример употребе богослужбених предмета, што су заправо већ музеалије. Овом праксом процес музеализације не води коначном „статусу“ предмета, већ перманентно може да циркулише у правцу који се симболички да сагледати: „живот – музеј – живот...“, односно примарни контекст – музеолошки контекст – примарни контекст.⁶⁶⁷

⁶⁶³ Хиландарска Тројеручица се више не износи у литије за Богојављење, будући да јој померањем и изношењем прети и пропадање; у том смислу монаси данас износе копију иконе. За овај податак захваљујем оцу Симеону, другом ризничару манастира Хиландар.

⁶⁶⁴ I. Maroević, *нав. дело*, 47.

⁶⁶⁵ *Исто*, 45.

⁶⁶⁶ *Исто*, 46.

⁶⁶⁷ О тенденцији спајања примарног и музеолошког контекста в. П. В. Менш, *Ка методологији музеологије*, 235.



Сл. 31 „Депо“ ризничког материјала у манастиру Хиландар, фото: С. Мартиновић (2022)

Музеологија заснована на искуству, како то виде поједини истраживачи, ствара услове за препознавање различитих субјеката у формирању знања које обликује музеје различитошћу и посебним варијантама.⁶⁶⁸ Зашто је, и поред читих прмера у пракси, понегде и теорији, црква одустала од активног учествовања у овим процесима који, као што видимо, не формирају само музеје унутар својих зидина, већ далекосежно одређују карактере ризница, сакралних простора и појединих обреда, остаје питање без јасног одговора. Ипак, треба рећи и то да се Црква не може објаснити праксом „баштињења религије“ (музеализацијом), као што се ни музеологија не може разумети облицима цркве у музеју, али је засигурно да у својим међуодносима и међунивоима постоји довољно места за научно позиционирање ове теме унутар оба корпуса – „музеја и цркве“. Јер, колико год да (добра) пракса указивала на поједине системе у којима се формирају знање и логика, процес треба да иде и у супротном смеру: према теоријама/теорији и универзалнијој пракси у многим манастирима, на примерима њихових ризница и сакралним просторима у целини.

⁶⁶⁸ В. Brulon Soares, *нав. дело*, 250.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Тема „Баштина између музеја и цркве: тумачење хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе у Србији“ – као област истраживања што тек очекује своје праве домаћаје у студијама музеологије – покренула је неколико важних питања. На првом месту треба издвојити постојање музеја и његову улогу у свету цркве. Јер, ако данас у хришћанском свету и можемо говорити о музеју у сва три облика која смо узели у разматрање у овом раду – манастирска ризница, (уметнички) музеј и црквени музеј – онда се, једнако као и за читаву друштвену стварност, можемо запитати је ли заиста „muzejska slika društvene moći i dalje najbolja slika najboljeg poretka“?⁶⁶⁹ Савремену парадигму која каже: чувајмо баштину, а чувајмо се музеја⁶⁷⁰ – такође треба разумети у контексту паритета о музејској стварности који се рађа у савременим научним дисциплинама, па и студијама музеологије: од нужности да управо та установа „промени свет“, до и даље „актуалне“ идеје о његовом коначном нестанку. Ово питање постаје важно и онда када се музеј као установа ситуира у чињеници да је одавно постојао у цркви: као трезор вредних и драгоцених предмета, па чак и савремени „тезаурус“, али и као, искористићемо термин Ван Менша – ментална категорија. Ма како да смо успели да назначимо „присутност“ цркве и унутар музеја, што је чинило посебан тон овог рада, музејичност црквене стварности суштински одређује област истраживања која с правом постаје домен студија музеологије.

У време када музеализација религијског наслеђа постаје тема студија баштине на глобалном нивоу, као и када пракса манастирских ризница и других специјализованих музеја показује висок степен разумевања једнако за заштиту сакралног наслеђа и нову валоризацију, ово истраживање има за циљ да испита разнолике моделе поновне употребе сакралног наслеђа и преображаја значења у процесима музеализације. Имајући у виду доминантне теме истраживања сакралног наслеђа у музејима у западној литератури сматрали смо сврсисходним да се у уводном делу дисертације добро ограниче дometи рада, њен концептуални облик, али и да се нагласи јасна разлика између западне праксе и историографије као доминантног начина мишљења у овим истраживачким поступцима. У њима је црква, односно храм, носила потпуно другачије конотације од „православног“ погледа на тему (цркве), чему смо се још једном вратили на крају рада. Будући сматрана неодвољно изученом, локалном темом, сматрали смо да би ток дисертације имао смисла у првцу од праске до теорије, од историографије према савременим примерима и музеолошким контекстима.

Показујући генезу развитка српског музеја и истраживања сакралне уметности у светлу њене даље музеализације, а касније акцентујући важне светске изложбе на којима се (Краљевина) Србија, или Југославија, представљала сакралним наслеђем као рецидивом „златног доба“, показано је на који начин је у континуитету сакрално наслеђе превођено у национално, уметничко, или локално, али и како су се на симболичком плану спајали музеј и црква. Стварајући својеврсни бренд државе и нације, оно је престајало да буде искључиво документ прошлости, већ је поновном „употребом“ наглашавало своју „секуларну сакралност“, чиме се, већ на почетку, потврдила претпоставка (1) о музеализацији као процесу промене значења баштине од религијске до културне (националне).

⁶⁶⁹ D. Bulatović, *Muzealizacija stvarnije budućnosti*, 8.

⁶⁷⁰ M. Popadić, *Diskretni šum peščanika*, Beograd, 2021, 119.

Савремени токови музеализације хришћанског наслеђа у Србији посматрани су и кроз инситуционалну оптику, чиме је доведена у питање целовитост (религијске) баштине. Наиме, показало се да различите дисциплине могу временом да „створе“ и различите контексте сакралног наслеђа – од уметничког, преко духовног до „савременог“, чиме се комформистички одбацује јединственост и вишеслојност уметничког, употребног дела, показана кроз студију хиландарске ризнице и теоријски приказ препознавања музејског предмета и његових живота. Штавише, сам манастир својим животом креира јединствен наратив наслеђа према коме се оно, у веома неконвенционалној подели, разврстава на „употребно“ и „уметничко“, чиме се негира претпоставка (2) да музеализација твори искључиво унапред задате форме (збирки) и облике (музеализације) – примарно и музеолошко, употребно и изложбено.

Ризница манастира Студеница, као својеврсно место памћења је својом историјом тезаурације и музеализације показала да симболизује облик „музеалности“ између цркве и музеја, односно оно што је Мароевић називао „spona koja nam dopušta da muzeološku problematiku sagledavamo u neprekidnom povijesnom toku..”. Јер, иако је она одувек у себи чувала две ризнице – једну тварну, трезорску и једну концептуалну, метафизичку – анализом музеализоване ризнице у могућности смо да читамо и ону што се ствара(ла) у међусобном односу поменути две, али и као резултат контакта „примарне“ и „музеолошке“ ризнице. Простор између ових ризница, односно контекста, означен још и као динамички контекст, отворио је, баш као на и на примеру хиландарских скупина, питање могућности потпуног примарног или музеолошког контекста, односно на овом примеру расправљало се о поновној употреби предмета у богослужбене сврхе. Реверзибилни процес „враћања“ музеалије у примарни контекст значио би и извесну трансформацију посетиоца; док би у „музеју“ гледао један предмет, на богослужењу би могао и да га (можда) додирне, или макар да му се (несметано) поклони. Музеализација је у самом манастиру битно променила и топографију храма, али и симболички распоред појединих радњи и унутрашње организације манастира; укупно, утицала је да измештање ризнице из најсветијег дела храма ове предмете учини доступним и оним посетиоцима који не морају да учествују у богослужењу, па чак и да не улазе у саму цркву. Док смо у поглављу о институционалној оптици сакралног наслеђа покушали да осветлимо парадоксе дисциплинарне логике унутар пре свега цркве – па смо довели у питање и јасно означили улогу и рад кустоса у црквеној организацији и „хијерархији“ – на готово симболичком компаративном анализирању манастирске ризнице и музејског депоа акцентовали смо и оне послове што изворно припадају монаху-ризничару или кустосу збирке. Тиме је указано на то да пракса ризницења у средњем веку, установљена правним актом у виду манастирског типика, проналази своје одјеке и на примерима унутрашње организације модерног, савременог музеја.

Пример Галерије фресака послужио нам је да илуструјемо како „izvorni muzejski predmeti koji su skupljeni zato što su izrađeni kao kopije u naravnoj veličini“, направљени „s muzeološkom vrijedošću originala“, иницирају ширење веће амбијанталне целине која подражава контекст оригинала.⁶⁷¹ Њихово постојање, иако у служби документовања оригинала и то на свим његовим нивоима, ипак обухвата и друге асоцијативне претпоставке места с којег су изворно „дошли“. Потреба све интезивнијег произвођења наслеђа у виду копија фресака и њихово инкорпорирање у сценографске контексте цркве упућују на то да основне вредности предмета, који се стварају у примарном и археолошком контексту, овде не доминирају, већ да се искључиво рачуна на (сугестивну) комуникацију у музеолошком контексту. Како је иначе објашњено и у расправном тексту, модел реверзибилног смера од музеолошког ка (примарном) религијском имао је своје различите употребне вредности. С једне стране коришћен као заштита наслеђа, он је у свом крајњем изходишту носио и снажне антрополошке и политичке поруке како на спољном, тако и на унутрашњем плану. Тумачење

⁶⁷¹ I. Maroević, *Uvod u muzeologiju*, 156 – 157.

хришћанског наслеђа имало је предзнак интегришуће снаге унутар једног друштва с циљем брисања различитости међу народима у Југославији и истицању њихових древних заједничких особености. Као својеврсна „замена за религију“, не само да је Галерија фресака тежила остваривању овакве, некада можда сасвим подсвесне идеје, већ је и анализа уметности требала да створи одређену врсту „нове“ религије у виду братства и јединства на просторима ондашње заједничке државе. Иако се, за разлику од студеничке скупине, овде може говорити о извесном концепту „национализовања“ баштине, односно наслеђа вредног употребе у контексту промовисања националних вредности, фрескама се временом мењао „фокус“ – некада се усмеравајући на промовисање византијског наслеђа, некада је био у служби заштите угроженог светског наслеђа на Косову и Метохији. На крају је „истински“ процес музеализације у Галерији фресака „умро“ након поновног отварања Народног музеја Србије, јер је Галерија фресака изгубила свој примарни смисао установе с посебном „мисијом и визијом“ и претворила се у недовољно јасно дефинисано „одељење“, показујући тако све моћи овог процеса како у позитивном тако и у негативном светлу. Поставши само део велике целине националне музејске установе, Галерија фресака је изгубила свој идентитет и заувек нестала, како са туристичке и културне мапе Београда, тако и са сцене произвођача и промотера наслеђа. Све оне „музеализације“ што је пролазила кроз своју историју, истина, не увек темељно промишљене, нестале су урањањем у Народни музеј Србије.

Последња студија случаја у раду – Музеј српске православне цркве – посматран је кроз призму институционалне (не)могућности да буде или музеј, или црква (ризница), па пошто ни једно од ове две улоге није у стању да „испуни“, сматрали смо да би „оправдање“ за његову „немоћ“ требало потражити у ширим црквено-организационим оквирима, као и на примерима праксе других конфесија, на првом месту католичке цркве. Овде се показало да не постоје велике разлике у начину организовања, па ни на полу концептуалне природе црквеног музеја; његова улога мора да произилази из рада и мисије цркве и, штавише, једино тако може бити и аутентичне музејске поруке. Док су на претходне две студије показани начини смисленог процеса музеализације – како кроз стварање ризнице-музеја у оквиру радова Завода први пут и проглашења Студенице за манастир под заштитом Унеско-а, други, или при одлуци да се копирају фреске за потребе излагања у Паризу, а након тога сместе у новонаправљеном „музеју“ – на примеру Музеја Српске православне цркве назначили смо околност „случајних налаза“ и немогућности да се примарном селекцијом предмета ствара збирка, већ да ће она имати произвољни карактер и зависисти како од стања на терену, тако и од спремности многих манастира да се одрекну својих светиња ради излагања у централној установи. И овде се, као на примеру осталих студија случаја, показало како је тешко говорити о наслеђу које је од религијског постало национално већ да је оно подређено Патријаршији као управном телу, тек понекад указујући на такво наслеђе у целини. Кратким освртом на сталну поставку музеја дотакли смо се и концепта „лепих“ предмета – који поред разнолике историје не само Српске православне цркве, него и самих догађаја што су утицали на стварање музеја – овде изостају. Немогућност овога задатка огледа се у непостојању јасне концепције самог музеја на првом месту, те његове функције сталне поставке запале у својеврсни матрикс: нити може да одговори потребама презентације наслеђа Српске православне цркве, иако то жели да задржи као свој императив, нити жели да говори о изложби (настанка музеја, његовог развоја, Другог светског рата и контекста настанка музеја на темељима рата и крађе наслеђа) као легитимном делу свеукупне историје музеализације и заштите наслеђа Српске православне цркве.

Колико год студије случаја сугерисале вишеслојност у процесима музеализације, особито у својим историјама, данас, када сведоче музеје, показују велику „зависност“ од примарног контекста као одраз неправилне и „непотпуне“ музеализације. Кроз анализу феномена и промене контекста показала се сва мањкавост музеолошког контекста у коме

долази до „декадениције“ функција као што су истраживање, заштите и комуникација, афирмишући гледање, фетиш и савремено ходочашће као „пожељне“ облике традиционалног музеја. Основа музејске поруке се губи унутар програма црквене иконографије и атмосфере саображене религијским приликама, пре него музејском нарративу. Без јасних модела превођења баштине из религијске у културну, на страни цркве смо неретко констатовали појам лепог као пожељну категорију наслеђа, док смо у музеју могли да приметимо искривљену потребу за религијским. Несумњиви идеалистички приступ очувању баштине, који је формулисао Ван Менш, припадајућа је одредница цркве и њеног односа према сакралном предмету, док ће у (традиционалном) музеју и даље доминирати материјалистички концепт заштите.

Потреба да се кроз овај рад испитају процеси музеализације хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе јавила се онда када је говор (сакралног) предмета, као његова музеалност, почео да обликује не само односе двеју установа – цркве и музеја – већ и да постане интересовање студија музеологије. Промене у пољу између два контекста – примарног и музеолошког – одредиле су сву далекосежност процеса музеализације, особито на историјском (од трезора до тезауруса) и концептуалном нивоу (идеје баштињења). Различити начини употребе и прикупљања сакралних предмета, као својеврсне парадигме памћења, указивали су на два пола, што би, укупно узев, значило да црква, кроз своје механизме *ars memorative*, памти на један начин у примарном, а на други начин у музеолошком контексту. Ритуални чинови, у којима важну улогу заузимају ризнички и остали сакрални предмети у цркви, имају своје „сећајуће“ карактере, који своје исходиште темеље у будућности, док се ти исти предмети у музеолошком контексту дефинишу као документи (прошлости). Премда смо показали да ни ова подела не може у потпуности бити примењена на манастирску ризницу, ипак сматрамо да би требало одбацити хипотезу⁶⁷² (3) по којој промена контекста не утиче на значење предмета. У бројним шематским приказима, па и примерима који су навођени у раду, показана је немала разлика у односу на примарни и музеолошки контекст и на другачија значења предмета променом места чувања и његовом улогом у манастирском или црквеном животу. Премда музеализација увек подразумева промену контекста – од примарног ка музеолошком – па тако важи за све врсте предмета, у нашем случају она је била истакнута као процес будући да се променом контекста знало мењати и становиште посетиоца, некада и концепт установе у којој се процес дешавао, али се и мењала оптика саме религије, односно начин на који је она разумевана у новим околностима. Показало се, компаративном анализом, да је примарни контекст, баш као што је то утврдио и Помјан, носилац религијског значења, те да он представља *религију сећања*, док музеолошки контекст изображава *сећање на религију*. Могли смо да видимо, на готово свим примерима у раду, да процес музеализације хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе прави извесне помаке у односу на „застареле“ облике памћења, па ће „истрошена доктрина колективног додељивања идентитета“ заиста почети испотиха да се премешта у поље „индивидуалног неговања памћења“.⁶⁷³ На том путу између два контекста, за сада се рачуна на институционалну спремност за овакву промену парадигме, једнако као и на „заинтересованог примаоца“.

Тема дисертације постављена између трезора и тезуруса лапидарно одражава односе цркве и музеја; њен смер, пак, као и многи процеси музеализације о којима смо говорили у раду, не мора бити увек линеаран. Чак се у неколико наврата у раду показало да је право питање је ли појам трезора изворно на страни цркве или музеја. Јер, иако би тезаурација наслеђа требало да представља истраживачку област, модерни тезаурус се у цркви развијао сукцесивно, без наглих и „неприродних“ процеса. Показујући како процеси тезаурације и музеализације мењају оптику тоталитета баштине у цркви, указали смо на начин утицаја

⁶⁷² Види стр. 4.

⁶⁷³ D. Bulatović, *Od trezora do tezaurusa: teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinjenja*, 10.

манастирског живота на стварање посебних врста предмета, материјала, школа, што ће уједно водити стварању црквених ризница какве познајемо у науци почев од 18. века. Тиме се на изванредан начин, потврђује и „општа“ претпоставка (4) у којој идеје баштињења имају различите основе али су суштински комплементарне.

Анализирајући феномене промена које музеализовани предмет својим трансфером ствара у (новој) реалности, кроз објектив верника и посетилаца, као и кустоса и стварања посебних наратива, уочено је да сакрални предмет свој карактер дугује различитим околностима, али и односу насталом између човека и предмета, чиме смо потврдили хипотезу музејског (сакралног) предмета и његових живота (5).

Осврт на дисциплинарне и теоријске поставке ове тезе показао је неколико важних момената: разлику и важност разумевања проблема музеализације материјалног и нематеријалног наслеђа унутар ове теме, нужност вишедисциплинарног приступа читању преображаја сакралног наслеђа, као и теорију саображену приликама и пракси коју смо у раду наводили. Јер, узимајући у обзир све до сада наведено, па и примере савремених опремања и нацрта нових сталних поставки манастирских ризница, стиче се утисак да се није направио већи помак од раних почетака музеализације оваквих скупина по принципу заштите, конзервације и рестаурације постојећег фонда. Почев од краја шездесетих година двадесетог века, када су многе манастирске ризнице у Србији попримиле облик музеја, њихов изглед, начин употребе и тумачење поруке што је са тих „изложби“ слата нису у значајној мери узимани у обзир. Организоване тако да се предмети могу боље сагледати, бити доступни широј јавности, без анализирања њихових контекста, оне су деценијама биле непромењеног облика, форме и садржаја. Важност чувања ризница као превасходно материјално сведочанство „о средњовековном човеку, његовом укусу и стваралачкој снази“⁶⁷⁴ остаће и даље аксиом данашње музејске праксе иако се чак и пре пола века веома добро, истина у духу времена, разумела вишеслојност поруке и значења које ове „изложбе“ собом носе.⁶⁷⁵

Овим радом указали смо на многе примере особености музеализације хришћанског наслеђа. Не само да је показано како манастирска ризница не представља модел прототезауруса, а музеј савремени облик јавног памћења, већ управо супротно – на примерима манастира Хиландара показано је како манастирска ризница услед импулса монашког и литургијског живота надилази деветнаестовековне поделе на материјале и збирке и сведочи еластичност односа примарног и музеолошког контекста, а студеничка ризница показала све потенцијале најразличитијих форми и облика памћења, док су у раду помињани музеји показали „окошталост“ у разумевању потребе да живот и музеј постану једно, или да макар почну на тај начин да размишљају. Међутим, потврђујући последње две хипотезе у раду, савремена музеолошка пракса, односно херметизирана црквена, па и музејска „јавност“, на овом пољу показује својеврсни аутизам према поштовању музеолошких начела и уважавању музеологије као „теоризације праксе“, чиме несумњиво доводи у питање квалитет музеализације у цркви са својим вишевековним традицијама и разноликошћу.

⁶⁷⁴М. Шакота, *Историјат ризница и збирки, њихово настајање и уништавање кроз векове*, у: *Чување, одржавање и превентивна заштита покретних споменика културе у власништву цркве* (предавања одржана на семинару за имаоце споменика), Београд: Завод за заштиту споменика културе, 1967. 6.

⁶⁷⁵М. Шакота, *нав. дело*, 9.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ:

Архив Србије, ФОНД Г, РЗЗСК, Ф 20 (Списак старих рукописних и штампаних књига којима располаже Музеј устанка 1941, Титово Ужице, 1956.

Архив Србије, Фонд Г, РЗЗСК, ФАС 27, 1981 (записник о примопредаји бањске ризнице ради чувања у Музеју српске православне цркве у Београду)

РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964. (Писмо директора Завода за заштиту споменика културе НРС, Милована Панића-Сурепа Господину митрополиту скопском администратору епархије жичке)

РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964. (Писмо директора Завода за заштиту споменика културе НРС, Милована Панића-Сурепа Министарству за науку и културу владе ФНРЈ)

РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964. (Предлог за отварање истраге против Тоше Дабца из Загреба и повреде члана 14. општег закона о заштити споменика културе, одн чл 21 Закон о заштити Закона о заштити споменика културе НРС)

РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964. (Писмо директора Завода за заштиту споменика културе НРС, Милована Панића-Сурепа Архијерејском синоду Српске православне цркве)

РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964. (Писмо епископа рашко-призренског Владимира Заводу за заштиту и научно проучавање споменика културе Народне Републике Србије)

РЗЗСК, Фасцикла Преписка завода са верским установама 1948 – 1964. (Писмо директора Завода за заштиту споменика културе НРС (молба за допуст да Светозар Душанић буде део теренског рада Завода), Светом архијерејском Синоду Српске православне цркве из 1958 – одговор Светог архијерејског Синода Српске православне цркве Заводу за заштиту споменика културе НРС)

Аврамовић Димитрије, *Описаниедревностій србских у Светой (Атонской) Гори*, Београд, 1847.

Валтровић Михајло, *Белешке с пута, у: Старинар*, година V, број 3, Београд 1888, 87 – 108, 95, 97.

Валтровић Михајло, *Извештај управи Српског ученог друштва о пеиштанској изложби у 1885. години*, Гласник Српског ученог друштва, ке. 69, Београд, 1889, 260.

Гавриловић Андра, *Студеница – белешке с пута*, Књижевно – научни часопис „Коло“, књ. II, св. 3 – 4 и 5, Београд 1901.

Гилфердинг Александер, *Путовање по Херцеговини, Босни и Старој Србији*, Сарајево, 1972, 134 – 135.

Доментијан, *Житије Светог Саве*, Београд 2001.

Мекензи Г.Мјур, Ирбијева А. П, *Путовање по словенским земљама Турске у Европи*, (пр. Ч. Мијатовић), Београд 1868, 296.

Руvaraц Димитрије, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753*, Сремски Карловци, 1903.

Списи Св. Саве и Стевана Провенчаног, (пр. Л. Мирковић), Београд 1939, 84.

ЛИТЕРАТУРА:

Аверинцев Сергејевич Сергеј, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд, 1982. W.

Tatarkiewicz, *History of Aesthetics II*, Warszawa 1970.

Abt Jeffrey, *The origins of the Public Museum*, in: *A Companion to Museum Studies*, (ed. Sh. McDonald), Blackwell Publishing 2006, 115 – 135.

Adorno W. Teodor, *Valéry Proust Museum*, in: *Prisms* (transl. S. and S. Weber) London, 1967, 180.

Adorno W. Teodor, *What Does Coming to Terms with the Past Mean?*, T. Bahti and G. Hartman (trans.), G. Hartman (ed.), *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Indiana University Press, Bloomington, 1986, 114 – 115.

Alpers Svetlana, *Museum as a Way of Seeing*, Washington 1990.

Arthur Charles, *Exhibiting the Sacred*, in: *Godly Things: Museums, Object and Religion* (ed. C. Paine), London, 2000, 16.

Astrid Swenson, *The Rise of Heritage: Preserving the Past in France, Germany and England, 1789 – 1914*, London 2013. 25 – 66.

Axboe Nielsen Cristian, *Making Yugoslavs: Identity in King Alexander's Yugoslavia*, Toronto: University of Toronto Press, 2014.

Баришић Ранко, *Прилог познавању производа уметничког занатства у манастиру Хиландару*, Хиландарски зборник 8/1991, 215.

Baudrillard Jean, *The System of Collecting*, in: *The Cultures of Collecting* (ed. J. Elsner and R. Cardinal), Cambridge, Massachusetts 1994.

Baxandall Michael, *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, Washington 1990. 37.

Barber Charles, *From Image to Art: Art after Byzantine Iconoclasm*, *Gesta* vol. 34, No. 1/1995, 5 – 10.

Bell Catherine, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, Oxford, 2009.

Belting Hans, *Slika i kult: istorija slike do epohe umetnosti*, Branka Raljić (prevod), Novi Sad 2014.

Belting Hans, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry*, Vol. 31, No. 2/2005, 302-319.

Berns Steph, *Considering the Glass Case: Material Encounters Between Museums, Visitors, and Religious Objects*, *Journal of Material Culture* 1 – 6/2015, 6.

Berns Steph, *Sacred Entanglements: Styding Interactions Between Visitors, Objects and Religion in the Museum*, Phd diss University of Kent, 2015. 5 – 6.

- Бичков Виктор, *Византијска естетика*, (пр. Д. М. Калезић), Београд, 1991, 298 – 322.
- Бичков Виктор, *Естетика Отаца Цркве: апологете, блажени Августин*, (пр. Р. Маројевић), Београд 2010, 191.
- Bissera V. Pentcheva, *The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of Leipsana*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, Београд, 2012, 55 – 69.
- Biernoff Suzannah, *Sight and Embodiment in the Middle Ages: Ocular Desires*, London, 2002.
- Vjalostocki Jan, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 165
- Бранди Чезаре, *Теорија рестаурације*, Београд 2007, 38.
- Brown Peter, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, The Univesity of Chicago Press, 1982.
- Богдановић Соња, *Михајло Валтровић и Драгутин Милутиновић као истрживачи српских старина*, у: *Валтровић и Милутиновић, Тумачења*, 147 – 173.
- Богдановић Соња, *Никола Плавшић и српске црквене старине на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. године*, ЗЛУМС 13/1977.
- Божанствене литургије*, предео Архим. Др Јустин Поповић, Београд 1978.
- Бошковић Ђурђе, *Изложба средњовековне уметности југословенских народа у Паризу*, Музеји 5/1950, 4.
- Бошковић Ђурђе, *Комисија за чување старих споменика*, Југословенски историјски часопис, ур. В. Новак, год. V, св. 1 – 2/ 1939, 366 – 371.
- Булатовић Драган, *Баштина као brand или музеј као економија жеље. Да ли робна марка улази у музеј, или је из њега произашла?* Годишњак за друштвену историју 2 – 3/ 2004, 140.
- Булатовић Драган, *Музеализација стварније будућности: Baština i resursi*, Музеји 2/2009, 7 – 15
- Булатовић Драган, *Рецепција орнаменталног наслеђа између симболичке самодовољности и контекстуалног поједностављивања*, у: Д. Миловановић, *Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака*, Београд: Музеј примењене уметности 2013, 111 – 123.
- Bulatović Dragan, *Kriza muzejske proizvodnje identiteta*, u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, knj. I, tom 2/ 2013, 11 – 25.
- Bulatović Dragan, *Od trezora do tezaurusa: teorija i metodologija izgradnje tezaurusa baštinjenja*, Beograd 2015.
- Булатовић Драган, *Уметност и музеалност*, Нови Сад 2016.
- Булатовић Драган, *О једном јубилеју који се појављује пре рока упркос томе што се давно заустављено писање једне историје не наставља и о једном науковању које мало обећава да ће решити овај парадокс*, у: *70 година Музеја приењене уметности у Београду*, Београд: Музеј примењене уметности, 2020, 32.
- Burdije Pjer, *Umetnička dela i razvijanje ukusa*, Kultura 41/1978.
- Бошковић Ђурђе, *Изложба средњовековне уметности југословенских народа у Паризу*, Музеји 5/1950

- Varalis D.Yannis, *Prothesis nad Diakonikon: Searching the Original Concept of the Subsidiary Spaces of the Byzantine Sanctuary*, in: *Ierotopia, Sozdanie sacral'nih prostranstv v Vizantii I Drevnei Rusi* (Sost. A. Lidov), Moskva 2006, 282 – 298.
- Ван Менш, Питер, *Ка методологији музеологије*, Београд 2015.
- Van Mensch Peter, *Practice and Theory*, *Museological News* 10/1987, 115 – 118.
- Васић Павле, *Димитрије Аврамовић*, Београд, 1970; Исти, *Димитрије Аврамовић и његово доба*, *Летопис матице српске*, књ.406, св. 4, октобар, Нови Сад, 1970.
- Василић Ангелина, *Ризница Манастира Студенице*, *Саопштења* II/1957, 5 – 69.
- Величковић Миливоје, *Народни музеј за време управе Михајла Валтровића, (1881 – 1905)*, *Зборник Народног музеја*, VIII/1975, 611 – 643.
- Vergo Peter, *The New Museology*, London, Reaktion Book 1989, ISBN 0-948462-03-5.
- Винавер Вук, *Историјска традиција у првом устанку*, *Историсјки гласник* 1 – 2, 1954.
- Вујновић Андреј, *Предисторија Историсјког музеја Србије, Историсјка муезјска делатност у Србији од 1840. до 1963. године*, у: *50 година Историсјког музеја Србије 1963 – 2013*, Београд, Историсјки музеј Србије 2013.
- Вујновић Андреј, *Музејска делатност Михајла Валтровића*, у: *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, Београд; Историсјки музеј Србије, 2008, 100.
- Гавриловић Љиљана, *О политикама и идентитетима и друге музејске приче*, (ур. Д. Радојчић), Београд 2009.
- Gathan Maia Wellington, *Forum on Museum and Religion*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 76.
- Gaskel Ivan, *Sacred to Profane and Back Again*, in: *Art and Its Publics: Museum Studies at the Milenium*, ed. Andrew McClellan, Oxford, 2003.
- Geisbusch Jan, *Awkward Objects: Collecting, Deploying and Debating Relics*, in: *Extreme Collecting: Challenging Practices for 21st Century Museums* (ed. G. Were and J.C.H. King), New York 2012, ISBN 978-0-85745-364-8
- Georgious Alexopoulos, *Living Religious Heritage and Challenges to Museum Ethics: Reflection from Monastic Community of Mounth Athos*, *Journal of Conservation and Museum Studies*, 11(1): 4, 1-13, 9. DOI: <http://dx.doi.org/10.5334/jcms.1021208>
- Grabar Andre, *Les orgines de l' esthétique médiévevale*, Paris, 1992, 110.
- Grimes L Ronald, *Sacred Objects in Museum Space*, *Studies in Religion/Sciences Religieuses* 21/4/1992, 419 – 430
- Гуревич Арон, *Категорије срењдевековне културе*, Нови сад: Матица српска, 1994.
- Gualdrini Giorgio, *The Diocesan Museum. Artworks and Places*, in: V. Minucciani, *Religion and Museums, Immaterial and Material Heritage*, (Torino, New York: Umberto Allemandi & C, 2008). 86
- Gold Margaret, *Windows of Eternal: Spirituality, Heritage and Interpretation in Faith Museums*, in: S.D. Brunn (ed.), *The Changing World Religion Map*, DOI 10.1007/978-94-017-9376-6_132.

- Давидов Динко, *Тотални геноцид: Независна држава Хрватска 1941 – 1945*, Београд: Завод за уџбенике 2013, 90.
- Davidov Dinko, *Umetnički spomenici Vojvodine: restauracija I muzeološka nemena: Krušedol, Hopovo, Šišatovac, Bođani, Mesić, Arača*, Novi Sad: Pokrajinska zajednica culture, Komisija za zaštitu spomenika culture I prirode 1970.
- Дамљановић Тања, *Валтровић и Милутиновић: заштита културног наслеђа у темељима српске модерности*, у: *Валтровић и Милутиновић: тумачења*, Београд; Историјски музеј Србије, 2008, 14 – 15.
- Даутовић Вук, *Уметности и литургијски ритуал: богослужбени предмети у српској визуеланој култури 19. века*, Београд, 2020, (докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету: група за историју уметности), 77.
- Daglas Mary, *Kako institucije misle*, Reč: časopis za književnost, i kulturu 57/3 (2000), 299 – 340.
- Dancan Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museum*, London and New York, 1995.
- De Costa Antonio Ribeiro, *Christian Sacred Art: A Conservation Challenge*, in: *Studies in Conservation*, 51 (3)/2013, 9.
- Декић Петар, *Чувари ватре*, Смедеревска Паланка 2017.
- Douglas Michael, *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, London, 2003 (1970), 52.
- Dočkal Kamilo, *O crkvenim muzejima*, Život 21, 1940/7.
- Dočkal Kamilo, *Diecezenski muzej nadbiskupije zagrebačke*, Zagreb 1940, 9.
- Dolák Jan, *Where is the Border Between Museum and a Temple?*, Icofom Study Series, vol 47 (1-2)/2019 .
- Драгојевић Предраг, *Вредновање старе српске уметности током историје уметности*, Зограф 34/2010, 153.
- Дробњаковић Боривоје, *Од минералашке збирке у конаку кнеза Милоша у Крагујевцу до савремених музеја у Београду*, Музеји 2/1949, 41 – 51.
- Душанић Светозар, *Ризнице, галерије и музеји Српске православне цркве*, у: *Српска православна црква 1920 – 1970, Споменица о 50-годишњици васпостављања Српске патријаршије*, Београд: Свети архијерејски синод српске православне цркве, 1971. 395 – 409.
- Душковић Весна, *Србија на светској изложби у Паризу 1900*, Београд, 1995, 9.
- Ђорђевић Р.Тихомир као музеолог, Музеји 7/1953, 11.
- Ђурић Војислав, *Улога музеја и музејских радника у нашој земљи*, Музеји 2/1949, 5.
- Ђурић Војислав, *Манастир Студеница – скинија српског народа*, у: М. Марковић, *Духовно и културно наслеђе манастира Студенице: древност, постојаност, савременост*, Београд 2019, 13 – 25.
- Eade John and Sallnow J. Michael (eds) (1991/2000), *Contesting the Sacred. The Anthropology of Christian Pilgrimage*. London: Routledge [revised edition in 2000: Urbana: University of Illinois Press]. 6.
- Евдокимов Павле, *Уметност иконе*, (пр. Тијана Мирковић), Београд, 2009.
- Eliade Mirče, *Sveto i profano*, (пр. Vožidar Petrač), Zagreb 2002.

Ennenbach William, *Über die erste Zeitschrift für das Museumswesen in deutscher Sprache*, Neue Museumkunde 25/1983, 271 – 274.

Етички кодекс за музеје, Сарајево – Београд, 2007, 4.

Живковић Мирјана и Тодовић М. Миленко, *Крађа културног и националног блага Југославије*, Београд – Горњи Милановац, 1995, 15 – 21.

Živadinović Bojan, Knežević Miroslav, *Srpski srednjeevokovni manastira kao spona između verskog i kulturnog turizma*, Sitcon 2018: Kultura, nasleđe i razvoj turizma

Zupnick L. Irving, *Modern Thought and Modern Art*, Collage Art Journal, 13/1954, 185 – 194.

Историја примењене уметности код Срба, I, (ур. Н. А. Кун), Београд, 1977, 10.

Јакшић Д. Љубомир, *Обнављање Студенице и пренос из Каленића моштију Светог Краља Стефана Првовенчаног 1839. године*, Београд, 1986, 289.

Jacobs Frederika, *Rethinking the Divide: Cult Images and the Cult of Imagfectes*, in: J. Elkins and R. Williams, eds: *Reneissance Theory*, New York 2008, 95 – 114.

Јефотвић Јефта, *Програм заштите и проширења Народног музеја у Београду, програм за 21. век*, Зборник Народног музеја XVI/2 1997, 267 – 275.

J. Jokilehto, *A History of Arhitectual Conservation*, Oxford 1999. 70.

Јовановић Миодраг, „Миленијумска изложба“ у Будимпешти 1896. године, Сентандрејски зборник 2/1992, 161 – 173.

Јовић Б. Саво, *Утамничена црква: страдање свештенства Српске православне цркве од 1945 – 1985. године*, Београд 2002.

Kadijević Aleksandar, *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (sredina XIX – sredina XX veka)*, Građevinska knjiga, Beograd 1997, 70.

Катанић Никола, *Прилог проучавању проблема заштите споемника културе у периоду између два светска рата*, Саопштења X/1974, 223 – 244.

Kaplan S. Flora, *Typology of Substitutes: system – descriptions – fields of use*, ICOFOM Study Series 9/1985, 121 – 131.

Carrier David, *Why Were There no Public Museum in Renaissance Italy?*, Notes in the History of Art, Vol 22, No. 1/2002, 44 – 50.

Кашанин Милан, *Уметничке критике*, Београд 1968, 168.

Kessler L. Herbert, *On the State of Medieval Art History*, The Art Bulletin, Vol. 70, No. 2, (Jun 1988), 166 – 187.

Kler Žan, *Herostrat ili muzej pod znakom pitanja*, L'art masse n'existe pas, Revue d'esthetique, 1974, no. ¾;

Krivošejev Vladimir, *Muzeji, publika i marketnig: stalne muzejske postavke i Njegova Visost Posetilac*, Valjevo, Narodni Muzej Valjevo 2009, 51.

Krleža Miroslav, *Predgovor*, u: *Izložba srednjeevokovne umjetnosti Naroda Jugoslavije*, Zagreb, 1951. 6.

Krstović Nikola, *Život i muzeji: kosmos u zrnju peska i zrno peska u kosmosu*, u: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, knj. 1, tom 2/2013, 37 – 53.

- Коларић Миодраг, *Први кораџи ка заштити и Јанко Шафарик*, Зборник заштите споменика културе III/1952-1953, 27.
- Комненовић Нада, *Галерија фресака у Београду 1953 – 1973*, Зборник Народног музеја XIII – 2/1987.
- Комненовић Нада, *Милан Кашанин као директор Галерије фресака*, Зборник Народног музеја XVI – 2, 76.
- Комненовић Нада, *Galerija freskaka Narodnog muzeja u Beogradu; Muzej kopija fresaka i odlivaka skulpture*, *Muzeologica Informatica* vol. 16, 3 – 4, 1985, 9 – 11.
- Комненовић Нада, Живковић Зденка, *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, Београд: Народни музеј, 1980.
- Konstantios Demetrios, *Byzantine & Christian Museum: a different policy is possible*, in: *Plissia* 1/2007, 10.
- Костић Мита, *Хајдук Јеген-пашина похара патријаршијског блага з Грачанице*, Скопље: Јужни преглед 1934.
- Кулман Оскар, *Еванђеље по светом апостолу Јовану и ранохришћанско богослужење*, Логос, Београд 2006, 41.
- Kuljić Tomislav, *Kultura sećanja: teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*, Београд 2006, 23.
- Cullmann Oscar, *Christ and Time: The Primitive Christian Conception of Time and History*, (tr. F. V. Filson), London 1951, 37.
- Capurro Rita, *Reinterpreting a Sacred Place: When a Church Becomes a Museum from an Ecclesiastical Point of View*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 49 – 54.
- Côte Michael, *From Masterpieces to Artefact: The Sacred and the Profane in Museums*, *Museum International*, no 218 (Vol 55, no 2)/2003.
- Лазарев Никита, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004.
- Lambert Yves, *Religion in Modernity as a New Axial Age: Secularization or New Religious Forms*, *Sociology of Religion* 60/1999, 303 – 333,
- Le Goff Jaque, *Histoire et mémoire*, Paris 1977.
- Le Gof Žak, *Памћење*, у: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja* (ur. M. Sladeček, J. Vasiljević, T. P. Trifunović), *Zavod za udžbenike*, Београд 2015, 114 – 115.
- Litonjua D. Maneleo, *Spiritual, but not Religious: Untagling a Seeming Paradox*, *International Review of Modern Sociology*, 42/2016, 21 – 55.
- Макуљевић Ненад, *Црквена уметности у Краљевини Србији (1882 – 1914)*, Београд: Филозофски факултет у Београду, 2007, 72 – 77.
- Макуљевић Ненад, *Црквена уметности у Краљевини Србији (1882 – 1914)*, Београд, 2007, 9 – 14.
- Марјановић-Душанић Смиља, *Свето и пропадљиво: тело у српској хагиографској књижевности*, Београд, 2017.
- Маркуш Б. Јован, *Ризница цетисњског манастира*, Подгорица – Цетиње, 2013, 23.

- Марковић Миодраг, *Прво путовање Светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд, 2009.
- Марковић Миодраг, *Духовно и културно наслеђе манастира Студенице: древност, постојаност, савременост*, Београд 2019, 14.
- Мартиновић Стеван, *Трон за чудотворну икону Богородице Одигитрије у Богородичиној цркви у Пећкој Патријаршији*, Зборник Музеја примењене уметности, 9/2013, 71 – 81.
- Мартиновић Стеван, *Изложба „Освежавање меморије – орнаменти српских средњовековних фресака“*, у: Гласник друштва конзерватора Србије, 38/2014, 274.
- Martinović Stevan, *O muzealizaciji hrišćanskog nasleđa u Srbiji, 70 godina muzeologije na Filozofskom Fakultetu u Beogradu*, V/2018, 70 – 76.
- Матић Миљана, *Српски иконопис у доба обновљене Паћке патријаршије 1557 – 1690*, Београд, 2017.
- Матић Миљана, *О наслеђу светог манастира овог: ризница манастира Студенице*, у: *Културно наслеђе манастира Студенице* 2019, 131 – 147.
- Margry J. Peter (ed.) *Shrines and Pilgrimage in the Modern World: New Itineraries into the Sacred*, Amsterdam University Press, 2008, ISBN 978 90 8964 0 116.
- Maroević Ivo, *Uvod u muzeologiju*, Zagreb: Zavod za informacijske studije 1993.
- Maroević Ivo, *Razine muzealizacije vezane uz kulturnu baštinu*, Iz muzejske teorije i prakse 36 (3-4), 2005.
- Медаковић Дејан, *Прве штампане монографије српских манастира (1798 - 1859)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 10/1974.
- Медаковић Дејан, *Српски сликари XVIII – XX века: ликови и дела*, 1969, 343.
- Медаковић Дејан, *Истраживачи српских старина*, Београд 1985.
- McClellan Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris*, Cambridge 1994.
- McGowan Dianne, *Materialising the Sacred*, in: *Negotiating the Sacred: Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, (ed. E. B. Coleman, M. S. Fernandes-Dias), 2008.
- Мијушковић Слободан, *Remember Original(ity)*, Простори памћења 2/2013, 134.
- Милеуснић Слободан, „Светозар Душанић, управник Музеја Српске православне цркве“, *Гласник службеног листа Српске Православне цркве*, год. LXXI, бр 5, Београд 1990, 118–119.
- Милеуснић Слободан, *Музеј српске православне цркве*, Београд: Музеј српске православне цркве 2001.
- Милеуснић Слободан, *Судбина ризнице манастира Гргетега*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 24/1988, 311.
- Миловановић М, *Високи Дечани*, Годишњак СКА, XXIII, 1909 – 1910.
- Миловановић Душан, *Ризнице Манастира Хиландара I*, Београд, Музеј примењене уметности 2008, 46 – 47.
- Миловановић Душан, *Ризнице манастира Хиландара: колекције у Србији*, Београд, 2008, 10.

- Д. Милосављевић, *Европски путописци 16. и 17. века о манастиру Милешеви*, у: *Осам векова Милешева*, II/2013. 101.
- Милошевић Д, *Богородичина црква у Студеници: нека размишљања*, Зборник Народног музеја XIII-2/1988, 7.
- Милошевић Ана, *Црква светог Илије у Смедеревској Паланци*, Смедеревска Паланка, 2006.
- Мирковић Лазар, Петровић Душан, *Димитрије Аврамовић – сликар и писац*, Зборник Матице српске 5/1953. 57.
- Мирковић Лазар, *Православна литургија*, I, II, III, (Београд: SINOD SPC, 1982)
- Мирковић Лазар, *Крст у ризници Св. Петра у Риму*, Богословље, год V, Св. 2, Београд, 1930.
- Мирковић Лазар, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд, 1931.
- Мирковић Лазар, *Реликвијари моштију Св. Влаха*, СКА, Споменик LXXXI, 63, SV. 2, Београд 1935;.
- Мирковић Лазар, *Црквене старине из Дечана, Пећи, Цетиња и праскавице; црквени уметнички вез*, Скопље 1937.
- Мирковић Лазар, *Хиландарске иконе*, Старинар, 1935/1936.
- Момировић Петар, *Музеј старе српске православне цркве у Сарајеву*,. Гласник, Слућбени лист Српске православне цркве, бр. 3 -4/март – април 1959, 120 – 123.
- Mitchell J. T. William, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, in: *Journal of Visual Culture*, Vol 1(2)/2002, 165 – 181.
- Mihajlović Tatjana, *Muzej kao duhovni refugij*, u: *Muzeologija, nova muzeologijai nauka o baštini*, 105.
- Mištal A. Barbara, *Sakralizacija sećanja*, u: *Kolektivno sećanje i politike pamćenja* (ur. M. Sladeček, J. Vasiljević, T. P. Trifunović), Zavod za udžbenike, Београд 2015, 297.
- Музеј српске православне цркве у Загребу*, (ур. Митрополит загребачко-љубљански Јован, С. Милеуснић +), Београд: Музеј српске православне цркве 2006.
- Museology and the Sacred*, (ed. A. Davis and F. Mairesse) Icofom Study Series, vol 47 (1-2)/2019.
- Neustupni Jan, *Museology as an academic discipline*, Museological Working Papers 1/1980, 28 – 29.
- Николић Радомир, *О уметничкој делатности ветога Саве у књижевном делу Доментијана*, Саопштења XVII/1985, 21 – 30.
- Nora Pierre, *Beetwen Mmemory and History*, in: *Representations*, 26/1989, 7.
- Обнова ризнице манастира Крушедола*, (ур. Бранка. Куљић), Нови Сад: Галерија Матице српске, 2011.
- Осам векова српске уметности под окриљем Српске Православне Цркве*, (ур. Ђакон Владимир Радовановић). Београд: Музеј српске православне цркве, 2019.
- Orzech D. Charles, *World Religions Museums: Dialogue, Domestication, and the Sacred Gaze*, in: *Sacred Objects in Secular Spaces: Exhibiting Asian Religious in Museums* (ed. B. M. Sullivan), London 2015, 119 – 133.

Pavlović Leontije, *Naši kulturno umetnički spomenici sakralnog karaktera i njihova sudbina*, Beograd, 1961. 53 – 61.

Павличић Јелена, *Баштина Богородице Љевишке у Призрену и проблем очувања памћења у пракси заштите споменичког наслеђа*, Београд, 2016 (докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Београду).

Панић-Суреп Милован, *О потреби преуређења наших музеја и постављању линије њиховог даљег развика*, Музеји 2/1949, 57 – 58.

Панић-Суреп Милован, *Проблем заштите и проучавања споменика наше културе*, Музеји 1/1948, 6.

Paine Crise, *Religious Objects in Museums: Private Lives and Public Duties*, Routledge 2013.

Pentcheva Bissera V., *The Performance of Relics: Concealment and Desire in the Byzantine Staging of Leipsana*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ, Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, Београд, 2012, 55 – 69.

Пејић Светлана, *Манастир Свети Никола дабарски*, Београд, 2009, 6.

Петковић Сретен, *Манастир Студеница и Русија у XVII и XVIII веку*, у: *Осам векова Студенице*, Београд, 1986, 231 – 240.

Pearce Susan, *Museums, objects and collections*, Leichester 1992.

Pelbart P. Peter, *What is the Contemporary*, A journal of Art, Context and Enquiry, Issue 39/2015, 4 – 13.

Preziosi Donald, *Art History and Museology: Rendering the Visible Legible*, in: *A Companion to Museum Studies*, S. Macdonald (ed.), Wiley Blackwel, 2006. 57 – 59.

Preziosi Donald and Farago Claire, *Art Is Not What You Think It Is*, Blackwel Publishing, 2012. ISBN 9781405192392.

Протић Б. Миодраг, *Нојева барка*, Београд 1992, 387.

Pjetrovski Pjotr, *Kritički muzej*, Beograd 2013.

Pomian Krystof, *Collectors and Curiosities*, Cambridge: Polity Press, 1990.

Pontifical Commission For the Cultural Patrimony of the Church, https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_en.html, преузето 16. 10. 2021. 1.4. *Legislative Measures issued by the Church regarding Church Museums*

https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_en.html, Introduction

https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_en.html 1.2. *An Approach towards the Safekeeping of Art-Historical Patrimony*

https://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19940410_religious-families_en.html, преузето 01. 07. 2021. 1.3. *Some Historical Facts regarding the Conservation of Art-Historical Patrimony*

Popović Danica, *A Staurotheke of Serbian Provenance in Pienza*, in: *Зорграф*, 36/2012, 156 – 170.

Поповић Даница, *Ризница спасења. Култ реликвија и српских светих у средњовековној Србији*, *Зорграф* 43/2019, 235 – 237.

- Поповић Даница, *Ризница Спасења: култ реликвија и српских светих у средњовековној Србији*, Београд – Нови Сад 2018.
- Поповић Бојан, *Стварање збирке копија фресака и српско стручно мњење XX века*, Зборник Народног музеја XV – 2, 1994, 513.
- Поповић Владимир, *Народни музеј у Београду: 1844 – 1994*, Београд, 1944, 7 – 35.
- Попадић Милан, *Невидљива рука мнемосине и фантазми модерности*, у: *Простори памћења* 2/2013, 251.
- Popadić Milan, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: uvod u studije baštine*, Beograd: Seminar za muzeologiju i heritologiju, 2014.
- Popadić Milan, *Diskretni šum peščanika*, Beograd 2021.
- Правилник о организацији и систематизацији послова организационих јединица централних тела Патријаршије српске*
- Прерадовић-Петровић Дубравка, *Копија у музеју: на примеру Галерије фресака*, Зборник Народног музеја XVIII – 2/ 2007.
- Price Sally, *Paris Primitive: Jaques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Paris 2007, 122.
- Радојчић Светозар, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље, 1941. 5 – 6.
- Радојчић Светозар, *Старине црквеног музеја у Скопљу*, Скопље, 1941.
- Радојковић Бојана, *Ризница*, у: *Манастир Хиландар*, ур. Гојко Суботић, Београд, САНУ, 1998, 331.
- Радовановић Јован, *Евхаристијски сасуди у ризници манастира Хиландара – рад московских златара из 1970. и 1972. године*, Хиландарски зборник 8/1991, 191.
- Ранковић Ана и Цицковић Ана, *Ризнице цркава рудничко-таковског краја I*, Горњи Милановац: Музеј рудничко-таковског краја, Горњи Милановац, 2021; А. Шаломон и Д. Воргић, *Хришћански сакрални предмети из Археолошког одељења и Збирке примењене уметности Народног музеја Зрењанин*, Зрењанин, 2017.
- Рашковић Милена, *Прва друштвена галерија слика у Србији*, Зборник Народног музеја IX – X/ 1979, 609 – 620.
- Raskin Džon, *Vrednosti*, Beograd 1965.
- Рашић Богдан, *Чување, одржавање и превентивна заштита покретних споменика културе*, у: *Чување, одржавање и превентивна заштита покретних споменика културе у власништву цркве* (предавања одржана на семинару за имаоце споменика), Београд, 1967, 10 – 23.
- Ritual and Religious Beliefs*, (ed. Graham Harvey) Routledge, 2005.
- Ricoeur Paul, *Memory, History, Forgetting*, The University of Chicago Press, London 2004.
- Roque I Maria, *Exposer croyances et cultes: les singularités de la muséologie de religion*, in: V. Minucciani, *Religion and Museums, Immaterial and Material Heritage*, (Torino, New York: Umberto Allemandi & C, 2008).
- Roque I Maria, *A exposicao do sagrado no museu*, *Comunicacao & Cultura*, n.o 11/ 2011, 129-146.
- Roque I Maria, *O Sagrado no museu*, Lisboa: Universita Católica Editora, 2011:

- Roque I Maria, *Musealização do Sagrado; Práticas museológicas em torno de objectos do culto católico*, Lisboa, 2005, (Dissertação para obtenção do Grau de Doutor).
- Ryde A. Jennifer (2013), *Church or Museum? Tourists, Tickets and Transformations*, Phd Thesis, Univeersity of Sidney.
- Sacred Objects in Secular Spaces: Exhibiting Asian Religious in Museums* (ed. B. M. Sullivan), London 2015.
- Светлост од светлости: хришћански сакрални предмети у музејима и збиркама Србије*, зборник са стручног скупа посвећеног јубилеју Миланског едикта 313 – 2013, Ниш 2013.
- Слијепчевић Ђорђе, *Историја српске православне цркве*, књ. 2, 371 – 373.
- Smeds Kerstin, *The Museum as Consolation and Healing – Museological Methods for Curating the Sacred*, in: *Museology and the Sacred: Materijals for Discussion*, (ed. F. Mairesse), ICOFOM, Paris 2018, 193 – 198. 194.
- Soares Bruno Brulon, *The Myths of Museology: on Deconstructing, Reconstructing, and Redistributing*, in: ICOFOM Study Series 49-2, 2021, 243 – 260.
- Споменици културе*, (ур. М. Панић-Суреп) Београд 1951, 324 – 325.
- Српски Сион*, недељни лист за црквено-просветне и автономне потребе српске православне Карловачке Митрополије, г. XI, 1901, Сремски Каровци 1901, 675.
- Склирис Стаматис, *У огледалу и загонетки: иконолошки есеји*, Београд, 2005.
- Smith S. Charles, *Museum, Artefacts and Meanings*, in: *The New Museology* (ed. Peter Vergo), London 1989, 6 – 22.
- Соловјов Владимир, *Кратка повест о Антихристу*, у: Три разговора, превоо П. Вујичић, Градац 1989.
- Srednjevjekovna umjetnost Srba: iz muzeja, riznica, manastira i crkava*, Zagreb 1985.
- Стаменковић Александра, *Архитектура националних павиљона Србије и Југославије на међународним изложбама 1900 – 1941 године*, Београд 2017. (докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету: група за историју уметности), 63.
- Станић Радомир, *Извештај о обележавању осам векова Студенице*, Саопштења XVIII/1986, 279 – 298.
- Stainfoth Elizabeth, *From museum to memory institution*, *Museum & Society*, 14 (2)/2016, 323 – 337.
- Stewart Steve, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham NC, 1993, 153.
- Stavroulaki Gianna and Peponis John, *Seen in a Different Light. Icons in Byzantine museums and churches*, *Proceedings of the 5th International Space Syntax Symposium*, 2005, 251 – 263.
- Stranski Zbynjek, *Temelji opšte muzeologije*, *Muzeologija* 8/ 1970, 37 – 74.
- Stylianou-Lambert Theopisti, Bounia Alexandra, “*Reluctant Museums*”: *Between a Church and a Museum. Displaying Religion in Cypriot Museum*, National Museum and the Negotiations of Difficult Pasts, Conference Proceedings from EuNaMus, Identity Politics, The Uses of the Past and the European Citizens, Brussels 26-27. January 2012. Dominique Poulot, José Mariá Lanzarote Guiral, Felicity Bodenstein (eds), EuNaMus Report No. 8 Published by Linköping Univesity Electronic Press
- Стевовић Иван, *Историографија као простор памћења: тренутак и недокучива будућност*, у: Простори Памћења 1/2013, 42 – 52.

Стевовић Иван, *Од теренске скице до скице целине: Михајло Валтровић и српска средњовековна архитектура*, Зборник Народног музеја – Београд, XXII/2/2016, 15.

Tapati Guha – Thakurta, „*Our Gods, Their Museums*“: *The Contrary Careers of India's Art Objects*, ART HISTORY . ISSN 0141-6790 . VOL 30 NO 4 . SEPTEMBER 2007, 628-657.

Tarsov Oleg, *Icon and Devotion: Sacred Spaces in Imperial Russia*, (tr. and ed. R. Milner-Gulland), ISBN 1 86189 118 0, London 2002

Tatarkiewicz Wladyslav, *History of Aesthetics II*, Warsawa 1970

Teryukova Ekaterina, *Display of Religious Objects in a Museum Space: Russian Museum Experience in the 1920s and 1930s*, Materijal Religion Vol. 10, Issue 2/2014, 256.

Тимотијевић Мирослав, *Религиозно сликарство као историсјка истина*, Саопштења XXXIV/2002, 261 – 387.

Тимотијевић Мирослав, *Таковски устанак – Српске цвети: о јавном заједничком сећању и заборављању у симболичкој политици званичне репрезентативне културе*, Београд: Институт за историју уметности 2012, 17.

The First modern Museums of Art: The Birth of an Institution in 18th – and Early 19th – Century Europe, (ed. C. Paule), Los Angeles, 2012.

Трифунковић Лазар, *Уметници чланови САНУ*, Београд 1980, 501. Исто, 503 – 506; З. Елезовић, *Успех српске скулптуре на светској изложби у Паризу 1900. године*, у: *Баштина*, Гласник, 30/2011, 305 – 309.

Томић Гордана, *Рад на формирању Средњовековне збирке у Народног музеју од 1921. до 1955 године (за време управе Б. Петковића)*, Зборник Народног музеја XI – 2/1982, 235 – 254.

Томић Стеван, *Правна заштита споменика културе у Југославији*, посебно издање Југословенског института за заштиту споменика културе, Београд, 1958.

Томић Стеван (ur.), *Dvadeset godina pravne zaštite spomenika kulture i prirode u Jugoslaviji 1945 – 1965*, Bilten, posebno izdanje, Društvo konzervatora Srbije, 1965.

Tonković Nela, *Prema totalnom muzeju: potrebna transformacija*, у: *Muzeologija, nova muzeologija, nauka o baštini*, knj. 1, tom 2./2013, 65.

Turner Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, New York 1991

Turner Victor, *Betwix and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*, 1964.

Ћирић Гордана, *Prema totalnom muzeju – četvrt veka posle*, у: *Muzeologija, Nova muzeologija, nauka o baštini*, knj.I, tom. II/2013, 53 – 59.

Ћурчић Слободан, *Religious Setings of the Late Byzantine Sphere*, in: *Byzantium. Faith and Power (1261 – 1557)*, ed. H. C. Evans, New York, 2004, 65.

Ђурчић Слободан, *Ђаконикон као испосница: питање посебних просторних намена у монашкој црквеној архитектури Србије и Византије*, у: in: СΥΜΜΕΙΚΤΑ, *Зборник радова поводом четрдесет година Института за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду*, Београд, 2012, 191 – 211.

Џинцар–Костић Биљана, „Професор Светозар Ст. Душанић: (првих сто наслова библиографије) – поводом сто година од рођења“, *Гласник службеног листа Српске Православне цркве*, год. LXXXIX, бр 8, Београд 2008, 206–211.

- Успенски Леонид, *Теологија иконе*, Света Гора Атонска, Манастир Хиландар, 2009.
- Цинцар Костић Биљана, *Од манастирских ризница до институције (85 година од оснивања)*, Црква 2012 – Календар Српске Православне Патријаршије за преступну 2012. годину, 143 – 151.
- Han Verena, *Razvoj zbirki i muzeja od XIII do XIX vijeka na teritoriju Jugoslavije*, Tkalčićev zbornik, 2/1958, 297 – 316. Иста, *Неколико података о једном Дубровачком музеју из XVIII вијека и његовим власницима*, Музеји 9/1954, 110 – 115.
- Harmansah, Rabia, Erdemir Tanyeri Tugba, Hayden M. Robert, *Secularizing the Unsecularizable: A comparative Study of the Hacı Bektaş and Mevlana Museum in Turkey*, in: *Choreographics of Shared Sacred Sites* (ed. E. Barkan and K. Barkey), Columbia University Press, 2014.
- Harris Neil, *Period Rooms and the American Art Museum*, Winterthur Portfolio, Vol. 46, No. 2/3, 2012, 117 – 138.
- Hegel G. W. Friedrich, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, trans. T. M. Knox, 2 vols. (Oxford: Clarendon, 1975), II.
- Hudson Keneth, *Museum for the 1980's, A survey of the Worlds trends*. Paris, Unesco & London, Macmilan Press, 1977. 111.
- Hunt Charles, *The Museum: a Sacred Arena*, Zeitschrift für Ethnologie, bd 118/1993, 115 – 123.
- Hooper Greenhill Eliean, *Museums and the Shaping of Knowledge*, London 1992, 167 – 191.
- Флоренски Павле, *Иконостас*, Никшић 1990.
- Флоренски Павле, *Со Земље*, Београд, 2004.
- Флоровски Георгије, *Изабрани беседе, есеји и студије*, (ур. Ј. Србуљ), Београд 2005, 369.
- Foulcaut Michael, *The Order of Things*, Tavistoch Publication, London, 1970, 218.
- Fuko Mišel, *Druga mesta; Mišel Fuko 1926 – 1984: Hrestomatija*, 29 – 36.
- Yates Francis, *The art of Memory*, Vol. III, London and New York, Ruotlege, ISBN 0-415—22046-7.
- Чанак-Медић Милка, Поповић Даница, Војводић Драган, Београд 2014, *Жуча*, 47.
- Ћурић Simona, *Evropa i/ili nacionalni identitet: paviljon Kraljevine Srbije na Svetskoj izložbi 1900. i njegove posledice*, Zbornik seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu III/IV/2008, 108.
- Шакота Мирјана, *Историјат ризница и збирки, њихово настајање и уништавање кроз векове, у: Чување, одржавање и превентивна заштита покретних споменика културе у власништву цркве (предавања одржана на семинару за имаоце споменика)*, Београд: Завод за заштиту споменика културе, 1967.
- Шакота Мирјана, *Ризнице манастира у Србији*, Београд; Туристичка штампа, 1966.
- Шакота Мирјана, *Манастирска ризница и музеј, у: Студеница*, (ур. М. Малетић), Београд 1968.
- Шакота Мирјана, *Манастирска ризница и музеј, у: Студеница* (ур. М. Малетић) Београд 1968, 135 – 153.
- Шакота Мирјана, *Дечанска ризница*, Београд, 1984.
- Шакота Мирјана, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд, 1984.

Шакота Мирјана, *Студеничка ризница*, Београд: Завод за заштиту споменика културе, 1988.

Chastel Andre, *Pojam baštine*, Pogledi 3 – 4, vol. 18/1988, 709 – 723. preuzeto iz knjige: (A. Chastel, *Les lieux de mémoire, La Nation*, (Paris: Gallimard, 1986)).

Shaya Josephine, *The Greek Temple as Museum: The Case of the Legendary Treasure of Athena from Lindos*, *American Journal of Archeology*, Vol 109, No. 3 (2005), 423 – 442.

Ševčenko Igor, *Two Varieties of Historical Writing*, *History and Theory* 8 – 3 (1969), 333.

Schildt Göran, “The Idea of the Museum,” in L.Aagaard-Mogensen (ed.), *The Idea of the Museum: Philosophical, Artistic, and Political Questions*, *Problems in Contemporary Philosophy*, vol. 6, Lewiston, NY, and Quenstron, Ontario, Edwin Mellen Press, 1988, 89.

Шмеман Александар, *Введение б у литургическое богословие*, Paris 1960, 20.

Sola Tomislav, *On the nature of the museum object*, in: V. Sofka (ed.), *Original and substitutes in museums*. ICOFOM Study Series 9/1985, 83.

Sola Tomislav, *What is Museology*, *Papers in museology* 1/1992, 16.

Šola Tomislav, *Vrijeme za teoriju*, u: *Eseji o muzejima i njihovoj teoriji*, Zagreb 2003, 259 – 262.

Šola Tomislav, *The Best in Heritage*, Zagreb 2008, 82.

Биографија аутора:

Стеван Мартиновић (1987) је дипломирао историју уметности на Филозофском факултету Универзитета у Београду 2010. године на тему „Архитектура манастира Горњак“, а само годину дана касније завршио је мастер студије на тему „Кивот манастира Врдник из збирке Музеја српске православне цркве у Београду“. Од 2011. до 2014. године запослен је у Музеју примењене уметности, где је обавио и стручну праксу уз положени стручни испит. Током боравка у поменутој установи изучавао је манастирске ризнице, с посебним освртом на хиландарске утвари. Значајно место сарадника припало му је у организацији велике изложбе „Освежавање меморије: орнаменти српских средњовековних фресака“ 2013. године. Од 2015. године је студент академских докторских студија на одсеку за историју уметности – центар за музеологију и херитологију. Исте године, па све до данас, запошљава се на месту директора Народног музеја у Смедеревској Паланци. Аутор је неколико стручних и научних радова, изложби и каталога. Главна интересовања тичу се црквене уметности, музеологије и херитологије.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: **Стеван С. Мартиновић**

Број индекса: **бi 14-7**

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Баштина између музеја и цркве: тумачење хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе у Србији

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 26.01.2023.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: **Стеван С. Мартиновић**

Број индекса: **бi 14-7**

Студијски програм: **историја уметности**

Наслов рада: **Баштина између музеја и цркве: тумачење хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе у Србији**

Ментор: **проф. др Милан Попадић**

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 26.01.2023.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Баштина између музеја и цркве: тумачење хришћанског наслеђа унутар савремене музеолошке праксе у Србији

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 26.01.2023.

1. **Ауторство.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.