

Ksenija Marković¹
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

316.72:[069.51:792(497.11)]
"1949/2012"
ID BROJ: 206969868

ISTORIJA I KULTURA SEĆANJA – PAMĆENJE MUZEJA POZORIŠNE UMETNOSTI SRBIJE

Apstrakt

S obzirom na svoju konstitutivnu ulogu u eksplikativnoj istoriji, muzeji su važan deo epistemološkog koda kulture sećanja, učesnici oblikovanja matrice kolektivnog pamćenja koje se odnosi na predmet muzejskog delovanja. Priča o životu Muzeja pozorišne umetnosti Srbije odraz je evolucije promišljanja ovdašnjeg društva o ovoj umetnosti, ali i odraz, u Muzeju aktuelnih, procesa upotrebe i shvatanja (sopstvene) prošlosti. Rasvetljavanjem odnosa zvaničnih i narativa zaposlenih, tj. ovde prisutnih kolektivnih i ličnih sećanja, rad teži utvrđivanju aktuelnog odnosa kolektiva Muzeja prema sopstvenoj istoriji, učešću iste u konstituisanju grupe i njenom pozicioniranju u širim društvenim okvirima.

Ključne reči

kultura sećanja, kolektivno sećanje, pamćenje, narativ, Muzej pozorišne umetnosti Srbije

Kolektivno pamćenje, kao niz praktičnih obrazaca i kulturnih sadržaja koje ljudi uče da bi ih dekodirali i konvertovali u vlastiti identitet (Kuljić, 2006: 9) predstavlja opšte prihvaćenu interpretaciju istorijskih činjenica, a u odnosu na društvene, socio-političke interese. Ono je odrednica društva u celini – nadindividualni, krucijalni aspekt zajedništva i dokaz našeg postojanja kao dela javnosti. (Phillips, 2002: 4) U kontekstu manjih društvenih grupa objedinjenih zajedničkom prošlošću i sadašnjim delovanjem, shvatanje događaja prošlosti određeno je kolektivnim pamćenjem dvostrukog ključa: (1) kolektivnim pamćenjem društva kome grupa pripada i (2) onim koje se tiče

1 ksenijamarkovicart@yahoo.com

same grupe, a koje predstavlja, prvim uslovljenu, odredbenu osu evociranja sećanja „o i unutar“ grupe.

Promišljanje o društvenom zaboravu i istorijskom revizionizmu, kao mehanizmima izgradnje „službenog poretka sećanja“ (Simović, 2011), inicira kritičku kulturu sećanja, koja ne postavlja pitanje „šta govore ostaci prošlosti?“, već „kako se ti ostaci tumače?“ (Radenović, 2006: 233) Imajući u vidu činjenicu da je svaki događaj po svojoj prirodi sintetičan, te da je tek u naraciji koja interpretira smisao istog moguće analitički razdvojiti njegove posebne aspekte (Savić, 2001: 14), možemo primetiti da istraživanje koje teži utvrđivanju (aktuelnog) pamćenja Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, odnosno odgovoru na pitanje: kako ova ustanova tumači sopstvenu istoriju i šta njen kolektiv pamti, a šta zaboravlja(?) zahteva analizu ovde prisutnih narativa sećanja, tj. razmatranje odnosa zvanične istorije i *priča* na kojima je zasnovano sećanje zaposlenih.

Kako su zaposleni i menadžment Muzeja „glavni i odgovorni“ za oblikovanje javne percepcije prošlosti i sadašnjosti o važnom delu kulturne produkcije na ovim podnebljima, značaj analize njihovih interpretacija istorije ustanove počiva na činjenici da su iste i u vezi sa realnim kapacitetima za objektivno, ličnim i društvenim interesima neuslovljeno beleženje prošlosti. Zato, imajući u vidu ulogu muzeja kao „mesta sećanja“ (Nora), a polazeći od hipoteze da je sećanje Muzeja pozorišne umetnosti Srbije zasnovano na kolektivnom pamćenju manifestovanom kroz narrative Muzeja kao sprege ličnih, emotivno-kognitivnih interpretacija prošlih zbivanja i zvanične verzije istih, istraživanje otvara i posebna pitanja o realnim sposobnostima ove i sličnih ustanova u izgradnji kritičke istorije.

Teorijski okvir

Istraživanje fenomena sećanja i pamćenja, kao konstrukta individualnog i kolektivnog, podrazumeva sagledavanje složenog odnosa iskustva pojedinca i zajednice, odnosno njihovog međudejstva u oblikovanju prošlosti. Lično, *autobiografsko pamćenje*² (svesno i nesvesno) saobražava memorisane sadržaje vlastitog pamćenja sa društvenim datostima, konvertirajući tako ličnu istoriju u društveno-kontekstualizovanu i prihvatljivu priču. Pravac rekonstrukcije subjektivne prošlosti određuje matrica sećanja nastala pod uticaji-

2 Pojedine teorije struktuiraju lično pamćenje na *autobiografsko* i *istorijsko*, ali ista se toliko prepliću da deluje ispravnije posmatrati ih kao celinu – sinetezu lično doživljenog i kolektivno nasleđenog.

ma društveno-integrativne prirode, a imenovana pojmom *kolektivno pamćenje* koji uvodi Moris Albvaš (Maurice Halbwach). Njegova konstruktivistička teorija zasniva se na tome da je pamćenje ne samo sadržaj, nego i delatnost reprodukovanja ranije doživljenog; da je ono rezultat međuljudskog opštenja, ne nesvesnog; i da se prošlost, kao sadržaj pamćenja, istim ne zadržava, već rekonstruiše u odnosu na perspektivu konkretnog grupnog okvira.

„Fundamentalni zakon sećanja pokazuje da rekonstrukcija prošlosti direktno zavisi od interesa i interpretativnog okvira sadašnjosti.“ (Martinoli, 2012: 418) Slično, a u kontekstu održivosti kolektivnog pamćenja, Vivijan Bradford (Vivian Bradford) primećuje da je ona (održivost) zavisna od *repeticije*, kao socijalno predefinisano instrumenta očuvanja sećanja, pri čemu ista nema za svrhu očuvanje istinitosti, niti stvarnog značenja sadržaja prošlosti, već različite društvene interese koji vode mutaciji tih sadržaja (Bradford, 2004: 190). Mehanizmu repeticije mogli bi dodati i *paralelizam*, kao onaj (mehanizam) kojim se osigurava određeno prihvatanje interpretacije događaja prošlosti, kroz njeno saglasje sa interpretacijama drugih prošlih i sadašnjih zbivanja, te primetiti da promenljivost pomenutih interesa na kojima su ovi mehanizmi zasnovani, vodi tome da se utisak stabilnosti (koji isti ostvaruju) odnosi samo na dati trenutak, tj. interesima adekvatan kontekst. Drugim rečima, kako je Albvašova „perspektiva konkretnog grupnog okvira“ očigledno usmerena promenama koje grupa doživljava, značajno je demarkirati s jedne strane rekonstruktivnost kolektivnog pamćenja, a s druge, njegovu (kvazi)stabilnost zasnovanu na ideji o nasleđenim vrednostima sećanja.

Prihvatanje „društvenog okvira sećanja“ može se objasniti dominacijom osećanja društvene pripadnosti kod pojedinca (Albvaš), ali isto je u velikoj vezi i sa pojavom institucionalizacije, tj. normativizmom kolektivnog pamćenja. Tako, Pjer Nora (Pierre Nora) smatra da pamćenje grupe uređuje društvo sa medijima, ustanovama, znacima i simbolima – sistem, koji gradi *mesta sećanja* (muzeji, arhivi, praznici, spomenici) na kojima se stalno i iznova kombinuju materijalni, funkcionalni i simbolički aspekti prošlosti, a time reguliše prisustvo prošlosti u sadašnjosti³ (Kuljić, prema Nora P., 2006: 107). Značaj fiksiranja sećanja obezbeđivanjem stabilnog okvira, posebno se uočava u teorijama Jana i Alaide Asman (Jan i Aleida Assmann), koji afirmišu podelu kolektivnog pamćenja na komunikativno i kulturno; prvo, koje se prenosi

3 Razmatrajući aspekte „javnog pamćenja“, kao sprege prošlosti i sadašnjeg delovanja kojom se obezbeđuje budućnost sećanja na tu prošlost, i Edvard Kejsi (Edward Casey) navodi spomenike, muzejske zbirke, zapise i sl. kao načine održanja funkcije ovog pamćenja, odnosno načine prevazilaženja njegove temporalne ambivalentnosti. (vid. Casey, 2002: 24-32)

usmeno i obuhvata najviše tri generacije i drugo kojim su sadržaji prošlosti ugrađeni u kulturu, pa kao takvi opstaju znatno duže u vremenu. (Kuljić, prema Asman J., 2006: 110) Jedna od značajnijih funkcija drugog jeste i institucionalizovanje izbora i tumačenje očuvanog materijala, a u vezi s ovim J. Asman uvodi pojam *kulture sećanja*.

U širem značenju pojma, kao „javna upotreba prošlosti“, kultura sećanja predstavlja skup zajedničkih mitova i istorijskog sećanja – zajedničku orijentaciju kolektivne svesti koja nameće hegemonu sliku prošlosti. Nju čini skup obrazaca nasleđivanja, prenošenja, planskog i spontanog zaboravljanja ili potiskivanja, u skladu sa interesima različitih društvenih grupa. U užem značenju pojma, kao međugranska naučna disciplina, (kritička) kultura sećanja proučava konstruisanje smisla prošlosti – prati dinamiku promena izbora sadržaja iz prošlosti i naracija o njima. „U epicentru ovih interdisciplinarnih istraživanja, sećanje se vidi kao individualni fenomen (Frojd i Bergon), ali i kao poligon uspostavljanja mehanizama moći, izgradnje i afirmacije nacionalnog identiteta.“ (Nikolić, 2012: 402)

Narativni čin je bitan deo kulture sećanja – modus kojim se ljudima nalaže da se poistovete sa idejama i prilagode protokolima (Salmon, 2010: 19). Značaj veze sećanja i naracije, kao sprege kojom se ostvaruje pamćenje, demarkira i činjenica da je, klasično definisano, umeće pamćenja smatrano primarno retoričkim umećem (upor. Yates A., *Umeće pamćenja* u *Historijski zbornik*, 2010: 277). Narativom se delovi pamćenja oblikuju u funkcionalne simbole koji omogućavaju prenošenje sećanja i komunikaciju istim, te relevantne teorijske promisli često ishode zaključkom da je postojanje naracije dokaz (društvenog) postojanja njenog objekta.⁴

Bez obzira na *istinitost* prošlog zbivanja, oblikovane u priču, pričom izmenjene, istorijske činjenice neretko se koriste u diskursima kroz koje se legitimišu društvene prakse i društveni poredak, nudi opravdanje, angažuje masa, sinhronizuju i pokreću pojedinci i izazivaju emocije (Salmon, 2011: 11). Tako možemo zaključiti da ono što je pisac u pripovedačkoj prozi, u formiranju narativa kolektivnog pamćenja je društveni sistem čije „namere“ određuju pripovedačku perspektivu, tj. „fokalizaciju pripovedanja“.⁵

4 Ipak, ovo ne znači da van eksplicacije prošlost ne postoji, jer iako evociranje nekog sećanja može izostati „ovde i sada“, to ne znači *a priori* njegov izostanak na drugom mestu, u drugo vreme. „Priča može izbrisati događaj, ali poništavanje u jednoj naraciji ne isključuje njegovo osmišljavanje u drugoj.“ (Savić, 2001: 15)

5 Pod pojmom „fokalizacija“, Balova (Mike Bal) podrazumeva odnos između prezentovanih elemenata i vizije (perspektive) kroz koju su oni prezentovani (upor. Bal, 1999: 143).

Zvanična istorija Muzeja pozorišne umetnosti Srbije

Izložba, upriličena 1949. godine, povodom osamdeset godina od otvaranja zgrade Narodnog pozorišta u Beogradu, smatra se formalnim povodom za osnivanje Muzeja pozorišne umetnosti Srbije. S ovim namerama u vezi, treba imati u vidu posleratnu težnju za sistemskim i programskim radom na očuvanju baštine i kulturnog blaga, čije je izlaganje smatrano značajnim za redefinisavanje nacionalnog identiteta socijalističkog čoveka i stvaranje društvenointegrativne kolektivne istorije.⁶ Ipak, ideja o osnivanju ovakve ustanove datirana je mnogo ranije – 1901. kada Branislav Nušić (u to vreme vršilac dužnosti Upravnika Narodnog pozorišta i urednik *Pozorišnog lista*) inicira početak rada na osnivanju prvog muzeja ovog tipa. Posle još nekoliko neuspelih pokušaja, namera je realizovana tek pola veka kasnije⁷, čemu je pored pomenutih socio-političkih težnji, značajno doprinela i ekspanzija specijalizovanih muzeja širom Evrope.

Kako iste, specijalizovane, ustanove kulture nisu postojale, primarno određene koncepcije stručnog rada Muzeja oslanjalo se na model uređenja postojećih dokumentacionih centara, ali ubrzo koncept se redefiniše u skladu sa radom muzejskog tipa, prihvatajući međunarodni sistem koji je proklamovao SIBMAS⁸. Statutom iz 1956, Muzej je definisan kao centralni muzej⁹ te vrste u Srbiji, čiji je zadatak da prikuplja, čuva i proučava dokumente vezane za razvoj pozorišne umetnosti Narodne republike Srbije, od njenih početaka do danas.¹⁰

Posle nekoliko privremenih rešenja, Muzeju je 1952. dodeljena spomen kuća kuća trgovca Miloja Božića, u ulici Gospodar Jevremovoj 19. Nakon rekonstrukcije zdanja, započinje pripremanje prve Stalne postavke, svečano otvore-

6 U odnosu na faze kroz koje je logika muzejskih ustanova prošla tokom svog razvitka, ova bi se mogla smatrati fazom „muzej izlog“ kada je funkcija ovakvih ustanova bila reprezentacija moći i identiteta sredine. (videti: Dragičević Šešić, Stojković, 2011: 141)

7 Muzej pozorišne umetnosti Narodne Republike Srbije, osnovan je uredbom Ministra za nauku i kulturu NR Srbije, 28. novembra 1950, a dve godine kasnije, prelazi u nadležnost Narodnog odbora grada Beograda. Od 1993. (do danas) Muzej je pod jurisdikcijom republičkog Ministarstva za kulturu

8 Societe International des Biblioteques – Musee des Arts du Spectacle – Međunarodno udruženje pozorišnih biblioteka i muzeja. Ovakvom definicijom ustanove predviđeno je da se u njoj sakuplja sav materijal u vezi sa pozorišnom umetnošću na teritoriji Srbije.

9 *Centralni muzej* u ovom kontekstu znači da je pomenuta ustanova ona u kojoj se sakuplja i čuva sav (iz različitih institucija i sa različitih mesta) prikupljen materijal u vezi sa pozorišnom umetnošću Srbije.

10 Ovim aktom predviđen je način pripremanja izložbi i pratećih publikacija, određen princip kolekcioniranja i organizaciona struktura, koja ostaje gotovo neizmenjena do danas.

ne 19. septembra 1953. Vrlo limitiran prostor od svega 210 kvadratnih metara podeljenih u pet manjih prostorija, uslovio je prikazivanje tek fragmenata istorijskog razvoja pozorišne umetnosti, tj. izlaganje samo dela materijala kojim je Muzej raspolagao. Prva Stalna izložba trajala je skoro punu deceniju, do 1962. godine, kada je zamenila druga i poslednja zatvorena 1966. godine.

Uvećavanje muzejske zbirke, novi materijali do kojih je Muzej dolazio i potrebe njegovog deponovanja u neadekvatnim uslovima, implicirali su, početkom sedamdesetih godina, prelazak na potpuno drugačiji koncept izlaganja: sistem učestalih izložbi koje prikazuju različite manje tematske celine.¹¹

Najvažnija ličnost prvih dvadeset godina Muzeja bio je njegov osnivač, prvi direktor i kustos, Milena Nikolić-Jovanović, sestra narodnog heroja i prvaka Narodnog pozorišta Ljubiše Jovanovića. Njenom zaslugom, oblikovan je koncept muzeja, obogaćen muzejski fond i proširena delatnost ustanove. U toku prve dve decenije rada, Muzej je uspostavio saradnju sa srodnim ustanovama u Jugoslaviji, postao član SIBMAS-a (1959.) i priredio preko 40 tematskih izložbi. Katalogom za prvu Stalnu izložbu započela je izdavačka delatnost, a u vreme uprave M. Nikolić, objavljen je i *Repertoar Narodnog pozorišta 1868-1965*, kao i pojedini neobjavljeni dramski tekstovi srpskih dramatičara što će biti začetak nove edicije *Dramska baština* koja počinje da izlazi u izdanju Muzeja.

Od 1970. godine, Muzej zapada u ozbiljnu krizu prouzrokovanu pokušajima nadležnih vlasti da Muzej integrišu u neku drugu instituciju, muzejskog ili nemuzejskog tipa. Zahvaljujući istrajnosti tadašnjih kustosa, a posebno vršioca dužnosti direktora, dr Olge Milanović, Muzej uspeva da zadrži svoju autonomnost, zbirke se konačno uobličavaju, a počinje i objavljivanje stručnih publikacija, proisteklih iz istraživačkog rada uz primenu naučno-istraživačkih metoda.

Naredne četiri godine, 1973-1977, na mestu direktora nalazi se filmski i pozorišni kritičar Petar Volk, pod čijom upravom se intenzivnije razvija izdavačka delatnost – pokreće muzejski časopis *Teatron*, godišnjak i edicija *Teatron, Pozorište* – godišnjak pozorišta SR Srbije i Projekat istorije srpskog pozorišta. U Muzeju se 1975. formira i Matična služba koja je za cilj imala da unapredi rad svih arhiva pozorišta u Srbiji, a kroz zajedničko delovanje i organizaciju stručnih savetovanja. Do kraja sedamdesetih, na mestu vršioca dužnosti di-

11 Od 1957, Muzej je otvorio i Spomen-sobu Dobrice Milutinovića u Dušanovoj ulici broj 14, koja posle smrti njegove udovice biva zatvorena, a zaostavština prelazi u fond Muzeja.

rektora, nalazi se muzejski stručnjak Siniša Janić, koji je organizovao rad na sistemskom popunjavanju zbirke Hemeroteke¹² i rad na pripremi *Enciklopedije Narodnog pozorišta u Beogradu*. Naredni direktor, dramaturg Dragovan Jovanović, zaslužan je za generalno renoviranje Muzeja, kao i pokretanje jedne od najvažnijih glumačkih nagrada u Srbiji *Dobričin prsten*.

Od 1984. do svoje prerane smrti 1989. godine, na čelu Muzeja bio je kustos Zoran Filipović koji je sa velikom podrškom kolega započeo rad na sređivanju zbirki i formiranju novog Odseka video zapisa u četvrtom Odeljenju zvučnog i filmskog arhiva. U dva maha, 1989-1990 i 1992-1993, vršilac dužnosti direktora Muzeja bio je dr Zoran T. Jovanović, a od 1993. direktor ustanove postaje dramaturg i dramski pisac Miodrag Đukić. U vreme njegove sedmogodišnje uprave, Muzej priprema oko 70 izložbi od kojih svaku prati katalog, objavljuje 113 izdanja, 44 brojeva *Teatrona* (do 1990 objavljeno je 69 brojeva) i zapošljava nove kadrove (između ostalih 4 nova kustosa). Kao upravnik, Miodrag Đukić je težio otvaranju Muzeja prema javnosti, pa se, s tim u vezi, a suprotno opšte-društvenoj regresiji, intenziviraju propagandno-pedagoške aktivnosti i povećava frekventnost i broj manifestacija organizovanih u Muzeju.

Od 2001. godine, na mesto direktora muzeja dolazi dramaturg i magistar teatrologije Ksenija Radulović, koja je i dalje na ovoj poziciji. Usmerenje novog direktora bilo je negovanje koncepta autentične elitne umetnosti, okupljanjem relevantnih teatrologa svih generacija i istaknutih pozorišnih stvaralaca. U kontekstu tehničko-tehnoloških promena na polju komunikacije sa publikom, Muzej radi na formiranju elektronske baze podataka pozorišta u Srbiji¹³, a prezentacijom rezultata ovog projekta obeležava se šezdesetogodišnjica institucije.

Narativi Muzeja pozorišne umetnosti Srbije

Govoreći o memorijalizaciji događaja, govorimo o njegovom (društvenim kontekstom uslovljenom) tumačenju, jezički posredovanom kroz narativ, kao „jednu od najvažnijih kategorija saznanja koju koristimo za razumevanje i uređenje sveta“ (Salmon, prema Barthes. R., 2010: 18). Hermeneutičko sagledavanje prošlosti, podrazumeva razumevanje toka realnih zbivanja, ali i kognitivno-emosivnog doživljaja istih, onoga ko o njima pripoveda. Zato

12 Hemeroteka je jedna od zbirki Muzeja koju čine iseći iz štampe.

13 Baza obuhvata sve segmente teatarske umetnosti (ličnosti, repertoare, festivale) i muzejsku građu.

je, radi utvrđivanja (aktuelnog) narativa Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, pored analize istorijskih događaja, sproveden intervju sa zaposlenima u ovoj ustanovi, zasnovan na biografskoj i *storytelling* metodi – „razgovoru o ličnim pričama“, interstimulacijom i podsticanjem na razmišljanje o ključnim momentima razvoja i života ustanove, određenim zajedničkim i ličnim sećanjima (upor. Dragičević Šešić, Stojković, 2011: 334).

Intervjui, sprovedeni u toku septembra 2012. godine, vršeni su pojedinačno sa svakim zaposlenim¹⁴ u obliku razgovora slobodne forme, koji je potpitanjima ispitivača usmeravan tako da prati hronološki razvoj i inicira promišljanje o određenim temama izvedenim iz analize zvanične istorije ustanove.¹⁵ Tako je omogućeno zaključivanje o stavovima, očekivanjima i vrednosnom sistemu ispitanika; prikupljeni su podaci o njihovim iskustvima, kao i ličnom doživljaju i shvatanjima o sebi i drugima (Dragičević Šešić, Stojković, 2011: 329)

Muzej pozorišne umetnosti Srbije u sećanju zaposlenih

Odgovor na pitanje o osnivanju Muzeja, većine zaposlenih bio je sličan. Važan deo ovog kazivanja jeste podatak da su prethodnih pedeset godina činjeni pokušaji osnivanja ovakve ustanove uz navođenje Nušića kao začetnika ove ideje. Veliki broj ispitanika, kao bitan deo svojih priča o osnivanju Muzeja, navodi istoriju spomen kuće u koju je Muzej smešten, njenog prvog vlasnika Miloja Božića i kasnije useljenje umetnika, po čemu je objekat bio poznat i kao „Slikarska kuća“. S druge strane, niko od ispitanika nije se setio izložbe 1949. povodom jubileja Narodnog pozorišta, niti naveo materijal koji je tom

14 Kadar muzeja čini dvanaestoro stalno zaposlenih: šestoro sa visokom stručnom spremom (direktor Muzeja, dva savetnika, viši kustos, kustos i urednik) i šestoro sa srednjom stručnom spremom (dva arhivara, dva tehnička saradnika, blagajnik/računovođa, kurir/spremačica). Dvoje zaposlenih u Muzeju rade 33 godine, dvoje 22 godine, četvoro oko 15 godina, a od 2000. do danas u radni odnos primljeno je četvoro. U intervjuu su učestvovali svi zaposleni osim jednog (13 godina u Muzeju, visoka stručna sprema). On je, kao razlog za odbijanje razgovora na navedene teme, naveo da je radio na pripremi Monografije povodom pedeset godina Muzeja, takođe na pripremi neobjavljene Monografije povodom šezdesetogodišnjice, te da, shodno tome, zna sve istorijske činjenice, dok ličnu interpretaciju istih, kao i lična sećanja smatra irelevantnim.

15 Postavljena pitanja bila su: kako je Muzej nastao; koji su to važni događaji u određenim fazama razvoja; ko su ljudi sa posebnim značajem u toku tih faza i uopšte; kako se, i da li se, tokom vremena, a u odnosu na društvene promene, menjao koncept rada; koji je, po njihovom mišljenju, najproduktivniji i najznačajniji period u razvoju Muzeja; i kako doživljavaju Muzej i svoj posao u njemu danas.

prilikom prikupljen, kao inicijalni razlog za postupak pokretanja osnivanja Muzeja.

Samo četiri ispitanika eksplicitno su istakli značaj Milene Jovanović Nikolić u postavljanju organizacionih temelja ustanove, prikupljanju muzejskog materijala i dolaska u posed važnih zaostavština, dok se u kazivanju ostalih pomen prvog upravnika Muzeja najčešće javlja u vidu konotacije o njenim „političkim vezama“ značajnim u periodu osnivanja. Iako je bivša upravnica Nikolić i posle penzionisanja često dolazila u Muzej, te su i ispitanici koji nisu direktno radili sa njom imali prilike da je upoznaju, priče o istoj u najvećem broju slučajeva nisu ishodište ličnih sećanja, već saznanja zasnovanih na pripovedanjima starijih kolega.

U razgovoru o formiranju institucije, četiri ispitanika (kustosi i direktor) izneli su mišljenje da su posleratni entuzijazam i tome paralelni razvoj specijalizovanih muzeja u Evropi bili splet povoljnih okolnosti za osnivanje Muzeja, dodajući uz to da tada i tako isti nije osnovan, vrlo verovatno ne bi postojao ni danas. Često mesto kazivanja je i isticanje Muzeja kao prve institucije ovog tipa u Jugoslaviji, a sa ovim u vezi i naglašavanje presudnog značaja prve generacije kustosa koji su „zdravim razumom i logikom“ postavili temelje muzeološke delatnosti.¹⁶ Evociranje sećanja nijednog zaposlenog nije uključilo pominjanje prve i druge Stalne izložbe, dok je konkretno pitanje ispitivača o istim ishodilo generičnim odgovorom da je Muzej, zahvaljujući neadekvatnom prostoru, davno morao da se „odrekne“ ovakvog tipa izlaganja.

Četvoro ispitanika (dvoje zaposlenih preko 30 i dvoje oko 20 godina) smatra godine od sedamdesetih do devedesetih najznačajnijim u istoriji muzeja, ali i oni koji im ne dodeljuju eksplicitno titulu „zlatnih“, o istima govore sa velikom nostalgijom opisujući Muzej tog vremena kao posećen i značajan centar kulturnog života grada. Lična ili nasleđena sećanja na u Muzeju organizovane dodele nagrada *Dobričin prsten* prisutna su kod većine zaposlenih. Ipak, niko od njih, u oživljavanju ovog sećanja, nije pomenuo Dragovana Jovanovića, za čije vreme upravljanja je *Dobričin prsten* uveden, a slično su ispitanici govorili i o časopisu *Teatron*, ne dovodeći isti u vezu sa Petrom Volkom.¹⁷ Na pitanje ko je, po njima, obeležio ovaj period, najveći broj ispitanika navodi muzej-

16 Ipak, samo jedan od ispitanika (kustos, preko 30 godina zaposlen u Muzeju) setio se imena nekih od kustosa pomenute „prve generacije“.

17 Zaposleni su odgovorili da početak izdavanja *Teatrona* (samo) vremenski pripada periodu uprave Volka, ali o Volkovoj vezi sa *Teatronom*, njemu ili njegovom radu niko nije želeo da govori.

skog stručnjaka Sinišu Janića, koga evociranjem živih sećanja¹⁸ opisuju kao: u kulturnim krugovima uticajnog čoveka; poliglota i izuzetnog stručnjaka koji je naslednicima kustosima ostavio retko sistematizovane i organizovane zbirke. Takođe, značajno je naglasiti da i u drugim kontekstima zaposleni govore o Janiću kao posebno važnom za razvoj ustanove, te gotovo jednoglasno definišu ovog pojedinca kao najznačajnijeg na istorijskoj slici Muzeja.¹⁹ Pored njega nekolicina ispitanika, kao osobu sa posebnim doprinosom navodi bivšeg upravnika Zorana Filipovića, pri čemu su priče o njemu najvećim delom zasnovane na emotivnim konotacijama o Filipoviću kao „Muzeju predanom“, „prerano stradalom“ i „dobrom čoveku“.

Perioda 1990-2000. najveći broj ispitanika (njih osmoro) se seća kao najintenzivnijeg i u kvantitativnom smislu programski najbogatijeg. Centralna ličnost kazivanja o najproduktivnijoj dekadi je tadašnji upravnik Miodrag Đukić, o kome su ispitanici rekli da je bio čovek sa vizijom, vrlo zahtevan, ali pravedan, orijentisan uspostavljanju bliskijih odnosa unutar kolektiva i otvaranju Muzeja prema široj javnosti. Kako je većina već započela radni odnos u ovom periodu, njihova eksplikacija istog je mahom zasnovana na kazivanjima o različitim tematskim okupljanjima u Muzeju, putovanjima po Srbiji i druženju, najčešće praćenih konotacijom da je bez obzira na teške opšte-društvene okolnosti, Muzej bio „oaza gde kao da nije postojala kriza“. Govoreći o ovom periodu, troje ispitanika se prisećalo i problema koje je Muzej imao u vezi sa neadekvatnim (pa i nepostojećim) prostorom depoa²⁰, ali i u drugim narativnim kontekstima, velika većina zaposlenih iznela je mišljenje, da su nedovoljna funkcionalnost zdanja – infrastrukturni nedostaci i prostorna limitiranost, u mnogome odredili način na koji se muzejska delatnost, pa i istorijska slika Muzeja, formirala.

18 Jedan deo zaposlenih je radio s njim, a drugi su imali prilike da ga upoznaju, naslede njegovu zbirku, koriste građu koju je sakupio i proučavaju njegove radove

19 O Janićevom savremeniku, dr Olgi Milanović, izdvojenoj kao posebno značajnoj u Monografiji objavljenoj povodom 50 godina Muzeja, ispitanici nisu posebno govorili. Takođe, krizu Muzeja početkom sedamdesetih i njenu ulogu u istoj niko od ispitanika nije naveo kao za istoriju Muzeja značajan događaj, a na pitanje o ovome, većina je odgovorila neodređeno (pa i nezainteresovano).

20 Prilikom NATO bombardovanja, 1999, stanari zgrade u čijem atomskom skloništu je bio smešten depo Muzeja, počeli su da izbacuju muzejski materijal, pa je depo prinudno smešten u prostorije gimnazije čiji je direktor bila žena tadašnjeg upravnika Đukića. Petog oktobra 2000, kada je došlo do smene direktora većine institucija, pa i pomenute gimnazije, đaci su, poneseni „revolucijom“, izbacili sadržaj depoa na ulicu, pri čemu je veliki deo građe oštećen po već drugi put u samo dve godine. Posle ovoga, depo ponovo biva prinudno smešten, sada u prostorije Muzeja za nauku i tehniku, da bi u oktobru 2012. godine dobio svoj prostor i bio definitivno preseljen.

Dolaskom novog i aktuelnog direktora, 2001, načinjen je prekid sa tadašnjom praksom „privlačenja publike“, a mišljenja o ovakvoj odluci su podeljena. Tako, troje ispitanika period od 1993-2000. navodi kao onaj bolje programske politike, organizacije i pre svega propagandnog delovanja; dok ostali, nasuprot prethodno evociranim „lepim“ uspomena, ističu da su ova dva perioda jednostavno različiti što je verovatno posledica tehnoloških promena i procene uprave da su aktivnosti opisanog tipa „prevaziđene u današnje vreme“. Kao najvažniji događaj u ovoj poslednjoj dekadi, svi ispitanici su naveli proces digitalizacije i pravljenja elektronske baze podataka, ali lični stav, sećanje ili iskustvo u vezi sa ovim niko nije posebno izneo. Uopšteno, većina ispitanika je o ovom periodu govorila poredeći ga s prethodnim, ne evocirajući sećanja na score događaje, već iste pominjući u kontekstu onih vremenski starijih.²¹ Kao osobu koja je obeležila poslednju deceniju, ispitanici ne izdavaju nikoga, a o trenutnom upravniku imaju (načelno) pozitivno mišljenje. Ipak, dobar deo zaposlenih (što eksplicitno, što implicitno) napominje da se ne slaže u potpunosti sa njenim načinom rada, mada svi smatraju da je preseljenje u novi depo, kao rezultat sadašnje uprave, važna stvar koje se desila Muzeju. Takođe, zaposleni primećuju da je najveći uspeh da je Muzej uopšte „preživeo“, te da, u vremenima u kojima se finansira samo ono što donosi marketinšku dobit, nekako opstaje i nastavlja sa svojim aktivnostima.

U vezi sa izložbenom delatnošću ispitanici su rekli da ista nije doživela nikakvu (društvenim promenama produkovanu) transformaciju. Tokom svih godina postojanja Muzeja, teme izložbi određivane su po istom principu: u odnosu na jubileje, važne datume, aktuelna dešavanja u pozorišnoj umetnosti i građu koju Muzej poseduje.²² Ipak, gotovo niko od ispitanika nije izdvojio neku određenu izložbu kao onu, po njegovom mišljenju, značajniju²³, a isto važi i za izdavačku delatnost, o kojoj je govorilo samo troje, mahom tek pominjući značaj i formu časopisa *Teatron* i edicije *Dramska baština*.

-
- 21 Tako su tri ispitanika rekli da prethodni period smatraju produktivnijim i da je šteta što Muzej nije nastavio u tom pravcu, a četvoro njih (isti oni koji period do devedesetih smatraju najlepšim) da danas, a u odnosu na period do devedesetih i devedesete, Muzej posećuje sve manje ljudi, pa da čak ni veliki deo profesionalne publike ne dolazi, niti zna šta se u Muzeju dešava. Suprotno tome, jedan ispitanik (direktor) navodi veliki broj eminentnih imena koja danas, za razliku od prethodnih godina, rado dolaze u ovu ustanovu.
- 22 S tim u vezi, ispitanici približno isto definišu izložbenu delatnost Muzeja kao: „balans između istorijskih i savremenih tema“.
- 23 Samo jedan ispitanik (direktor) se u intervjuu osvrnuo na neke od izložbi. Isti je evocirao uspomene na izložbe poslednje dekade.

Komparativna analiza zvaničnih²⁴ i narativa zaposlenih Muzeja pozorišne umetnosti

Kvalitativnom analizom „ličnih priča“ jedanaest zaposlenih Muzeja pozorišne umetnosti Srbije dolazi se do zaključka da je njihovo shvatanje događaja i ljudi, koji su obeležili istoriju ove ustanove, manje zasnovano na ličnim, a više, kolektivnim sećanjima. Njihova kazivanja o razvoju Muzeja dominantno su hronološka i faktografska – značajno predodređena historiografskim podacima, tek ponegde nadograđenim ličnim iskustvima. Uopšteno, narativi zaposlenih dominantno odgovaraju zvaničnim, uz povremena odstupanja u unutrašnjoj strukturi priče, što se u manjem broju slučajeva odnosi na različito interpretiranje istorijskih činjenica, a u većem, na njihovo pozicioniranje u različite kontekste.

period:	zvanični narativi:	narativi zaposlenih:
1950-1970	<ul style="list-style-type: none"> • narativ osnivanja • narativ istorije zdanja • narativ Stalne izložbe 	<ul style="list-style-type: none"> • narativ osnivanja • narativ istorije zdanja
1970-1993	<ul style="list-style-type: none"> • narativ krize • narativ edukacije 	<ul style="list-style-type: none"> • narativ najznačajnije ličnosti • narativ zlatnog doba
1993-2001	<ul style="list-style-type: none"> • narativ hiperprodukcije 	<ul style="list-style-type: none"> • narativ hiperprodukcije
2001-2012	<ul style="list-style-type: none"> • narativ elitizacije • narativ digitalizacije • narativ nepodobnog prostora 	<ul style="list-style-type: none"> • narativ elitizacije • narativ digitalizacije • narativ nepodobnog prostora²⁵

Narativ osnivanja u interpretaciji zaposlenih odgovara onom koji je zabeležen u zvaničnoj istoriji ustanove. U oba slučaja on je „mozaičan“²⁶, struktuiran iz više priča koje bi se mogle organizovati u dve osnovne: (1.) priču o pedesetogodišnjim pokušajima osnivanja Muzeja sa Nušićem kao centralnom ličnošću; i (2.) priču o povoljnim okolnostima pedesetih godina prošlog veka, u kojoj važno mesto zauzima prvi upravnik, Milena J. Nikolić. Takođe, i zvanična, i individualne eksplikacije najranijeg perioda, podcrtavaju činjenicu da je Muzej bio prva ustanova ovog tipa u Jugoslaviji, te da je njegovo formiranje pionirski podvig prve generacije kustosa. Refleksije na temu porekla spomen kuće u koju je Muzej smešten, poznavanje činjenica u vezi sa ovim i

24 Pojam *zvanični narativ* u ovom kontekstu označava određenu priču koja se tiče razvoja Muzeja, a koja je deo njegove zvanične istorije.

25 Ovaj narativ, u zavisnosti od konteksta naracija, pripada i drugim periodima.

26 Citirani termin Ivanović R. koristi u analizi narativnog pripovedanja (vid. *O odnosu istorije i naracije*)

iznad svega, asocijativna veza između istorije ustanove i objekta u naracijama zaposlenih, ukazuju da je u njihovom tumačenju (kao i u zvaničnoj istoriji) *narativ istorije zdanja* bitan i reprezentativan deo narativa Muzeja.

S druge strane, *narativ Stalne izložbe*, njene pripreme i formiranja fonda Muzeja, u zvaničnoj istoriji je značajan deo priče o prvih dvadeset godina ustanove, dok zaposleni pokazuju slabo ili nikakvo poznavanje istog.²⁷ Praktično, na ovom mestu, u kazivanju ispitanika, dolazi do prekida ulančavanja priča povezanih hronološkim sledom događaja – narativnog skoka evociranjem sećanja na kasnija dešavanja iz osamdesetih, ili pak sažimanje priče na uopštene konotacije.²⁸ Zvanična istorija beleži i *narativ krize sedamdesetih*, dok u sećanjima zaposlenih to nije slučaj. Tako i poseban doprinos dr Olge Milanović, koja je u ovoj istorijskoj epizodi zvaničnim predanjem označena kao osoba zaslužna za očuvanje samostalnosti Muzeja, nema bitno mesto u pamćenju zaposlenih, a njen rad retko se pominje, najčešće kao pobočna priča narativa zlatnog doba. Kao osobu od najvećeg značaja za sedamdesete, osamdesete ali i sveukupno, zaposleni navode muzejskog stručnjaka Sinišu Janića. Priča o njemu može se smatrati, ne samo sastavnim delom sećanja na godine kada je Janić radio, već i autonomnim *narativom najznačajnije ličnosti*.²⁹

U razgovoru o različitim fazama istorijskog razvoja Muzeja, zaposleni mahom izdvajaju sedamdesete i osamdesete godine kao najreprezentativniji period, a priča o istom formirana je kroz *narativ zlatnog doba*, hronološki (i tematski) adekvatan *narativu edukacije* zvanične istorije. Prvi se tiče nostalgичnih sećanja zaposlenih, ali ne kroz zbrajanje uspešnih izložbenih i izdavačkih delovanja Muzeja već setno retoričko oživljavanje „lepih vremena“ kroz priče poput onih o dodelama nagrade *Dobričin prsten* i *Teatroteci*. S druge strane, kompozicioni okvir, zvaničnog, *narativa edukacije*, omeđuje iste godine, ovde opisane kao produktivne, aktivne i uspešne kako u muzeološkoj, tako i u institutskoj delatnosti. Analogne priče ovog narativa odnose se na sećanja na izložbe i izdanja, direktore koji su Muzejem upravljali i unapređenja koja su oni sprovodili, pri čemu je poslednji sloj narativne strukture stav da je Muzej, kao prva ustanova te vrste, imao izrazit uticaj na formiranje nauke

27 Tako i priča o smanjivanju prostora i transformaciji koncepta izlaganja u frekventnije izložbe užeg tematskog fokusa, u razgovoru sa zaposlenima nije ishodište narativa sudbine Stalne muzejske postavke, već predstavlja kompozitni deo narativa o prostornoj nefunktionalnosti zdanja.

28 „Sedamdesete su bile vrlo produktivne“, „...uspešne“, „...najbolje godine“...

29 Na sličan način pominje se i Zoran Filipović, čiji lik i delo kanonizuje zvanični, ali i individualni narativi. Ipak evociranje sećanja na njega pre je sastavni deo pripovedanja o kraju osamdesetih nego samostalni narativ.

o pozorišnoj umetnosti, te da je intenzivno radio kako na sopstvenoj, tako i edukaciji srodnih institucija i kulturne javnosti.

Narativ hiperprodukcije odnosi se na devedesete godine, a njegova struktura je ista u ličnim i zvaničnim interpretacijama. Centralna ličnost narativa je tadašnji direktor Miodrag Đukić, čije je upravljanje predstavljeno kroz priče o brojnim putovanjima, izložbama i manifestacijama. Površinsku strukturu kazivanja o ovom periodu čine sećanja na prošle događaje, a unutrašnju aktualizovano opažanje istih u kontekstu trenutnih okolnosti. Tako zaposleni opisuju ovaj period kao produktivan, dobro organizovan i uzbudljiv, idealizujući ga u odnosu na „neorganizovanu“ današnjicu, ili pak dovodeći u pitanje istinski kvalitet tadašnjih sadržaja. Aktivnosti usmerene privlačenju javnosti fokus su narativa hiperprodukcije, a plediranje istih je i mesto suprotnosti ovog i *narativa elitizacije* oblikovanog kroz eksplikaciju savremenog muzejskog rada kao onog koje teži održanju autentičnog elitizma pozorišne umetnosti. Ovaj narativ je u zvaničnom predanju i manjem broju individualnih percepcija, deo priča interpretacija sadašnjih napora i planova za budućnost, a u većem, „reverzibilna priča“³⁰ narativa produkcije u kontekstu komparacije produktivne prošlosti i manje produktivne sadašnjosti. Govoreći o sadašnjosti, možemo primetiti da su sećanja na poslednjih trinaest godina vrlo uopštena – ličnih sećanja je malo, a najzastupljeniji je *narativ digitalizacije*, prisutan i u zvaničnoj eksplikaciji. Ovo je „otvorena priča“³¹, strukturisana od zvaničnih činjenica u vezi sa: namerama tehničko-tehnološkog unapređivanja procesa rada, realizacijom tih namera, i nastavku rada na istim.

Kako je intervju sa zaposlenima vršen u periodu organizacije preseljenja depoa Muzeja u novi prostor, na koji se čekalo više od šezdeset godina, bitan deo kazivanja je i *narativ nepodobnog prostora* koji, u zavisnosti od interpretacija pripada različitim kontekstima. Ovaj narativ odnosi se na pripovedanje o gubicima dragocenih materijala nastalim zbog (doskorašnjeg) nepostojanja zvaničnog depoa, na sećanja u vezi sa infrastrukturnim nedostacima same zgrade Muzeja – malim i skućenim prostorom koji je, kao takav, limitirao mogućnosti u načinu i obimu izlaganja, ali i doprineo stvaranju „tople atmosfere“ Muzeja. Refleksije zaposlenih na temu nepodobnosti prostora, toliko su česte da se ovaj narativ ujedno može smatrati i „narativnom alkom“³² koja spaja različite priče, dopunjuje ih i objašnjava; pobočnom temom drugih se-

30 Citirani termin Ivanović R. koristi u analizi narativnog pripovedanja (videti: *O odnosu istorije i naracije*)

31 Isto.

32 Isto.

ćanja ili zamenskom pričom provociranom pitanjima čiji konkretni odgovori ostaju u domenu neispričanih, prećutanih priča.

Zaključak

Pojavljajući se u izdanjima kroz koje Muzej prezentuje svoj razvoj, na oficijalnom sajtu ustanove i u pričama kustosa namenjenim posetiocima, zvanični narativi Muzeja pozorišne umetnosti Srbije „žive“ kao delove zvanične istorije, te se u samom radu pojam zvaničnog narativa često zamenjuje pojmom zvanične istorije Muzeja. Ovo terminološko izjednačenje demarkira teorijsko stanovište da društveno-formirana istorijska slika prošlih zbivanja (ili istoriografija) i nije drugo do zvanična interpretacija tih zbivanja, kojoj je kako Riker kaže „narativnost jedna od konstanti i njena distinktivna odlika“ (prema Ivanović, 2002: 159).

Komparacijom obrazaca izvedenih analizom intervjua sa zvaničnom istorijom Muzeja, dolazi se do zaključka da su lična sećanja zaposlenih daleko više određena kolektivnim nego autobiografskim pamćenjem. Očekivano, sećanja na razvoj ustanove predstavljaju preuzete zvanične narative, interpretirane u odnosu na poznavanje činjenica, kapacitete pamćenja i, manje, personalnu refleksiju, kao proizvod ličnih stavova, trenutne situacije i sl. Interpretativne razlike koje se javljaju odnose se na nepoznavanje određenih delova istorije, ili pak mišljenje da su pojedini događaji irelevantni za spominjanje. Takođe, subjektivizacija faktografskih podataka manifestuje se i kroz izdvajanje određenih ličnosti ili nespominjanje onih koje zvanična istorija tretira kao važne, čemu je ređe razlog neznanje, a češće očigledno (ne)favorizovanje određenih pojedinaca.

Analiza narativa perioda devedesetih pokazuje, prirodno, veću prisutnost sećanja na lična iskustva. Ipak, i njihovo evociranje uspešno je asimilovano u poznate kolektivne stavove, te neretko nadograđeno izjavama koje odgovaraju „politički korektnim“ narativnim shemama. Najčešći način upodobljavanja mišljenja jeste svojevrsno „ograđivanje“ od izjava koje bi mogle delovati konfrontirajuće u odnosu na aktuelnu upravljačku politiku, što doprinosi utisku da, iako različite teorije pamćenja ukazuju da novi događaji potiskuju stare, zaposleni Muzeja se slabo sećaju bliske prošlosti. Tako prećutanim, preskočenim i kataloškim pričama, percepcije prošlosti se oblikuju u prihvatljive, te možemo zaključiti da su ovde prisutna lična sećanja, ako ne „politička“, onda (bar) „politički“ posredovana.

Narativ Muzeja pozorišne umetnosti Srbije, kao zbir svih u radu definisanih narativa, organizovan je kroz dva osnovna diskursa: (1) nostalgiju za prošlim vremenima i (2) percepciju tehničko-tehnološki unapređene budućnosti. U nostalgичnim sećanjima aktuelni su kult prošlih vremena i ličnosti, a u ovim drugim kult digitalizacije i novih (ne)mogućnosti. Ipak, važno je imati u vidu da ovi diskursi nisu međusobno neuslovljeni, naprotiv – savremene tendencije značajno menjaju interpretacije prošlosti, uvodeći emotivni odnos prema ranijim vremenima kao sigurnijim, bolje organizovanim, humanijim. S ovim u vezi, primećena je i pojava da o bliskoj prošlosti zaposleni govore kao o budućnosti, te se u, sklopu narativa istorije ustanove, poslednja dekada ne može poimati kao istorijska faza već pre, kao odrednica suprotnosti vrednostima prošlosti.

Priče zaposlenih o prošlosti demarkiraju i percepciju istih u vezi sa sadašnjom društvenom funkcijom ustanove. S tim u vezi, Muzej je definisan u dvostrukom ključu: *elitistički*, kao institucija kulture okrenuta profesionalnoj javnosti, i *masovno* kao mesto na koje je potrebno privući širu publiku. Ipak, pored ovih podeljenih stavova, prisutan je i jedinstveni o univerzalnom značaju Muzeja, čija je apologizacija u narativima zaposlenih, zanimljivo, najčešće data kroz priču o neadekvatnim uslovima rada. Ista predstavlja svojevrsni narativ viktimizacije koji se odnosi na višedecenijsko stradanje fonda muzeja, direktno ili indirektno objašnjeno kao nerazumevanje potreba i važnosti ove ustanove od strane nadležnih vlasti.

Svako vreme i mesto, formira sopstvenu verziju istorije, koja kao jedna od „dominantnih priča“ teži da se održi kao jedini obrazac interpretacije prošlosti. Tako se, kao zamena za postmoderni nedostatak univerzalne meta-naracije javlja tendencija da se neka posebna priča nametne kao jedinstveno objašnjenje, pri čemu se „suparničke priče“ transformišu u skladu sa potrebama dominantne naracije. (Savić, 2001: 15-16) I individualna sećanja zaposlenih Muzeja pozorišne umetnosti Srbije mimetički se prilagođavaju trenutno posredovanoj verziji istorije, te se i malobrojna odstupanja, najčešće proizvod nostalgije ili trenutnog nezadovoljstva, mehanizmom neprecizne interpretacije redefinišu u prihvatljiv šablon. Utisak autora, važan za naglasiti, jeste da ovo upodobljavanje „dominantnoj priči“ nije proizvod nasilnog nametanja određenih tokova mišljenja, a od strane uprave, već nagonске adaptacije svesti neformalnim, ipak očekivanim, standardima. Tako je ovde primećeno „političko posredovanje sećanja“ zasnovano na mimikriji ličnog pamćenja u odnosu na realne i pretpostavljene vrednosti sistema, a s obzirom na dominaciju ovih drugih proces možemo nazvati i „autocenzurom sećanja“.

Na kraju, s obzirom na subjekt i objekt priče, deluje nesuvislo zaključivati o istinitosti predočenih interpretacija prošlosti, ali suvislo je zaključiti o svim navedenim faktorima interpretiranja iste. Drugim rečima, kadar koji većinom čine muzejski stručnjaci, logično, tek zanemarljivo greši u tačnosti podataka, ali nezanemarljivi su uticaji u njihovoj selekciji i prezentaciji koji upućuju na svojevrsnu neautonomnost, pa i neobjektivnost ispitanika u ovom kontekstu. Isto navodi na zaključak o (socio-političkim i ličnim faktorima produkovanim) limitiranostima ustanove u kritičkom sagledavanju prošlosti, te i vršenju funkcije „medijatora“³³ društva kome je danas potrebno (istinsko) prevođenje na realnu percepciju istorije, pluralizam ideja i mišljenja.

Literatura

- Bal, Mieke. 1999. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (Second Edition)*, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press.
- Bradford, Vivian. 2004. ““A Timeless Now”: Memory and Repetition”. *Framing public memory* (prir. Phillips, R. Kendall). Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press. pp. 187-211.
- Casey, S. Edward. 2004. “Public Memory in Place and Time”. *Framing public memory* (prir. Phillips, R. Kendall). Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press. pp. 187-211.
- Dragičević Šešić, Milena, Stojković, Branimir. 2011. *Kultura: menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio.
- Yates, Frances Amelia. 2010. „Umeće pamćenja“. (prir. Janković Branimir). *Historijski zbornik* (1). str. 276-311.
- Ivanović, Akademik V. Radomir. 2002. „O odnosu istorije i naracije“. *Pedagoška stvarnost* (3-4). Novi Sad: Pedagoško društvo Vojvodine. str. 157-172.
- Krivošejev, Vladimir. 2011. „Muzejska politika u Srbiji: nastajanje“, kriza i novi početak. *Kultura* (130). Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. str. 291-317.
- Kuljić, Todor. 2006. *Kultura sećanja*. Beograd: Čigoja štampa.
- Kuljić Todor, 2007. „Samorefleksija kulture sećanja“. *Helsinkiška povelja*, br. 103-104. str. 48-49.
- Manojlović Pintar, dr Olga. 2009. „O revizijama, dijalozima i kulturi sećanja“ *Tokovi istorije* (1-2). Beograd: Institut za noviju istoriju. str. 207-213.

33 Završna faza logike muzejskih ustanova je tip „muzej medijator“ – muzej koji učestvuje u procesima „prevođenja“, razmene i transmisije vrednosti (Dragičević Šešić, Stojković, 2011: 141)

- Martinoli, Ana. 2012. „Staro Sajmište – Istorijsko sećanje i virtuelno promišljanje budućnosti“. *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti* (21). Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, str. 417-437.
- Nikolić, Mirjana. 2012. „Pamćenje javnih medija: od istraživanja prošlosti do oblikovanja identiteta“. *Zbornik radova fakulteta dramskih umetnosti* (21). Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju. str. 401-416.
- Phillips, R. Kendall. 2004. “Framing public memory – Introduction”. *Framing public memory* (prir. Phillips, R. Kendall). Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press. pp. 1-14.
- Radenović, Sandra. 2006. „Nacionalni identitet, etnicitet, (kritička) kultura sećanja“. *Filozofija i društvo* (3), Beograd: Univerzitet u Beogradu – Institut za filozofiju i društvenu teoriju. str. 221-237.
- Radenović, Sandra. 2010. „Nacionalitit(i) i (kritička) kultura sećanja – bioetički aspekti“. *Sociološka luča* (IV/2). Nikšić: Filozofski fakultet Nikšić, Studijski program za sociologiju i Društvo sociologa Crne Gore. str. 133-143.
- Salmon, Kristijan. 2011. *Strategija Šeherezade*. Beograd: Clio.
- Salmon, Kristijan. 2010. *Storytelling*. Beograd: Clio.
- Simović, Vladimir. 2011. „Ideologija i ideologizacija sećanja: od socijalizma do kapitalizma i nazad“. *Izgubljeno u tranziciji: Kritička analiza procesa društvene transformacije* (prir. Ana Veselinović, Petar Atanacković, Željko Klarić). Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung. str. 227-237.
- Savić, Mile. 2001. „Događaj i naracija (O procenjivanju karaktera savremenih događaja)“. *Revolucija i poredak: o dinamici promena u Srbiji – zbornik radova* (prir. Ivana Spasić i Milan Subotić). Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Biblioteka Disput. str. 11-20.
- Šukuljević Marković, Ksenija. 2000. *50 Godina Muzeja pozorišne umetnosti Srbije*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije.
- Žilber, Klod. 2005. *Muzej i publika*. Beograd: Clio.

HISTORY AND CULTURE OF REMEMBRANCE – MEMORY OF THE THEATRE MUSEUM OF SERBIA

Summary

The study of collective memory phenomenon actualizes reflections on relations between history and narration, i.e., on differences between history and historiography – the former being the registrar of realistic facts and the latter, the interpreter thereof. Each and every form of observation, whether of the past or present, is linguistically conditioned at list in the domain relating to the socialization of observation, i.e, sharing observations with others and placing them in a certain social context. The culture of remembrance (understood in a broader sense) shapes the narratives of the past and, inversely, such narratives pose the verbalized, recounted manifestation of the past. Taking into account their constitutive role in explicative history, museums are an important part of the epistemological “code” of culture of remembrance, participants in shaping the matrix of collective memory pertaining to the subject-matter of museums’ particular activities. The life story of The Theatre Museum of Serbia is a reflection of the evolution in our society’s perception of this type of art, but also the reflection of the processes, so actual in the Museum, of utilizing and understanding (own) past. By casting light upon the relations between official and employees’ narratives, i.e, here present collective and personal memories, the activity is oriented towards establishing the actual Museum staff’s attitude towards own history, participation thereof in the constitution of the group and its positioning within the broader social framework.

Key words

culture of remembrance, collective memory, narrative, The Theatre Museum of Serbia