



UDK 7.0/77

Zagreb, 2011.

ISSN 0350-3437

Radovi Instituta za povijest umjetnosti 35
Journal of the Institute of Art History, Zagreb

Ana Kršinić Lozica

Hrvatski muzej arhitekture Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb

Između memorije i zaborava: Jasenovac kao dvostruko posredovana trauma

Prethodno priopćenje – *Preliminary communication*

Predano 15. 6. 2011. – Prihvaćeno 15. 9. 2011.

UDK: 061.43:725.945(497.5 Jasenovac)

Sažetak

Tema novog postava Memorijalnog muzeja u Jasenovcu podijeljena je na dvije problemske skupine koje se djelomično preklapaju, a koje se svode na osnovni problem odnosa reprezentacije i traume. Jednu problemsku skupinu čini muzealizacija i spomeničko obilježavanje mjesta holokausta ili genocida, a drugu odnos muzeološke i spomeničke prakse prema socijalističkoj prošlosti. Prva problemska skupina – obilježavanje mjesta na kojem se dogodio traumatični događaj i formiranje muzejske zbirke na zločinu – suočava se s raznorodnim problemima. Pitanje (ne)mogućnosti svjedočenja i posljedice institucionalizacije sjećanja isprepliću se s interakcijom historiografije i fikcije u prenošenju traumatičnog događaja, ulogom različitih segmenata postave (historiografskog, arhitektonskog, dizajnerskog), umjetničkih djela i spomen-obilježja u posredovanju traume (trauma), kao i s odnosom muzealizacije i komemoracije prema (re/formiranju) kolektivnog identiteta i kolektivnog pamćenja.

Druga pak problemska podskupina nije na prvi pogled toliko uočljiva, ali ipak je prisutna u novoj postavi jasenovačkog muzeja i odnosi se na smjenu reprezentacijskih paradigmi i utjecaja kulturnih politika na obilježavanje socijalističke prošlosti. Riječ je o metamuzeološkoj i metahistoriografskoj temi koja obuhvaća promjenu muzeoloških praksi i preispisivanje povijesti, karakterističnu za postsocijalističke zemlje. Dijakronijsko sagledavanje smjene reprezentacijskih paradigmi i usporedba retorike izložbenih postava i spomenika u različitim društvenim/političkim/gospodarskim sustavima potrebni su da bi se vidjelo pripadaju li te reprezentacijske paradigme širim kulturnim paradigmatama, modernizmu i postmodernizmu, i do koje se mjere smjena izložbenih postava može objasniti tim širim kulturnim paradigmatama. Analizom načina na koje kolektivni identitet, mehanizmi sjećanja i odnos prema prošlosti utječu na muzeološke i spomeničke reprezentacije traume sagledavaju se promjene izložbenih postava u jasenovačkom muzeju.

Ključne riječi: *kolektivna memorija, lieux de memoire, lakune, trauma, reprezentacija, Jasenovac, muzejska postava*

Kada se piše o izložbama, uglavnom je naglasak na onome što je izloženo, dok je tema izložbenih postava u većini slučajeva prepuštena usko specijaliziranim muzeološkim tekstovima ili likovnim kritikama.¹ Tek kada muzejske postave, zbog osjetljivosti teme kojom se bave, nabijene ideološkim i političkim konotacijama, poput nove postave Memorijalnog muzeja Spomen-područja Jasenovac, dopru do medija, rasprava o njima širi se izvan uskih okvira struke i prodire u širu javnost. No usprkos velikom medijskom interesu i brojnim reakcijama što ih je pobudila nova stalna muzejska postava autorica Nataše Mataušić (idejna koncepcija i scenarij), Leonide Kovač (likovne postavke i rješenja) i Helene Paver-Njirić (arhitektonski dio), sama je struka o njemu relativno malo pisala. O arhitektonskom aspektu postave pisao je Idis Turato u *Orisu*, Silva Kalčić² dala je osvrt na postavu u *Zarezu*, dok su polemičke tekstove na stručnu razinu podigli Želimir Laszlo,³ Vesna Delić Gozde⁴ i Lucija Benyovsky⁵ u

Vijestima muzealaca i konzervatora, Nataša Jovičić⁶ u *Review of Croatian History* i Julija Koš⁷ u svom izlaganju na Četvrtoj međunarodnoj konferenciji o Jasenovcu. Pristup navedenih autora već je dao naznačiti kako sama tema nadilazi okvire muzeološke struke.

Temu nove muzejske postave u Jasenovcu moguće je podijeliti na dvije problemske skupine koje se djelomično preklapaju, a koje se svode na osnovni problem odnosa reprezentacije i traume. Jednu problemsku skupinu čini muzealizacija i spomeničko obilježavanje mjesta holokausta ili genocida, a drugu odnos muzeološke i spomeničke prakse prema socijalističkoj prošlosti. Odnos reprezentacije i traume je dvostruk: s jedne strane različitim metodama reprezentacije traume (u koje su uključena različita područja: arhitektura, skulptura, dizajn, historiografija, pedagogija, muzeologija) pokušava se posredovati traumatsko iskustvo koje se komemorira. S druge pak strane latentni rad traume/trauma utječe na repre-

zentacijske i simbolizacijske strategije upisujući se u diskurs o traumi (i prisutan je, kako u samoj izložbenoj postavi tako i u polemikama stručne i šire javnosti).

Prva problemska skupina – obilježavanje mjesta na kojem se dogodio traumatični događaj i formiranje muzejske zbirke na zločinu – suočava se s raznorodnim problemima. Pitanje (ne)mogućnosti svjedočenja i posljedice institucionalizacije sjećanja isprepliću se s interakcijom historiografije i fikcije u prenošenju traumatičnog događaja, ulogom različitih segmenata postave (historiografskog, arhitektonskog, dizajnerskog), umjetničkih djela i spomen-obilježja u posredovanju traume(a), kao i s odnosom muzealizacije i komemoracije prema (re/formiranju) kolektivnog identiteta i kolektivnog pamćenja.

Druga pak problemska podskupina nije na prvi pogled toliko uočljiva, ali ipak je prisutna u novoj postavi jasenovačkog muzeja i odnosi se na smjenu reprezentacijskih paradigmi i utjecaja kulturnih politika na obilježavanje socijalističke prošlosti. Riječ je o metamuzeološkoj i metahistoriografskoj temi koja obuhvaća promjenu muzeoloških praksi i preispisivanje povijesti, karakterističnu za postsocijalističke zemlje. Dijakronijsko sagledavanje smjene reprezentacijskih paradigmi i usporedba retorike izložbenih postava i skulptura/spomenika u različitim društvenim/političkim/gospodarskim sustavima potrebni su da bi se vidjelo pripadaju li te reprezentacijske paradigme širim kulturnim paradigmatama, modernizmu i postmodernizmu, i do koje se mjere smjena izložbenih postava može objasniti tim širim kulturnim paradigmatama. Analizom načina na koje kolektivni identitet, mehanizmi sjećanja i odnos prema prošlosti utječu na muzeološke i spomeničke reprezentacije traume pokušat ću sagledati promjene izložbenih postava u jasenovačkom muzeju.

Nova postava iz 2006. Memorijalnog muzeja Spomen-područja Jasenovac, kao mnogi drugi novi muzeji posvećeni temi holokausta ili genocida, izvrće modernistički koncept bijele kocke, kako bi se približio postmodernističkom muzeju kao vremenskoj kapsuli. Tema fašizma i genocida koja svjedoči o slomu prosvjetiteljskog razuma (tj. o njegovoj mračnoj iracionalnoj strani) predstavljena je i samom arhitekturom koja negira razumljivost euklidske geometrije: kao u Židovskom muzeju u Berlinu ili u Muzeju holokausta u Washingtonu, i u novom arhitektonskom rješenju muzeja u Jasenovcu arhitektice Helene Paver-Njirić zidovi su nakošeni, s procjepima, oštrim rubovima, nefunkcionalnim i nepredvidivim arhitektonskim rješenjima koja ostavljaju dojam nelagode, izokrenutosti i prekida (sl. 1.). Napuštajući koncept starih stalnih postava iz 1968. i 1988., gdje su u neutralnoj izložbenoj prostoriji bili izloženi osobni predmeti zatočenika, dokumenti i fotografije, nova postava dvije izložbene prostorije pretvara u crni labirint. Arhitektura inscenira temu izložbe: niske, vrlo zagušljive metalne kutije neobrađenih oštih bridova, iz kojih dopire snažan i neugodan miris gume i zahrđalog metala oponašaju daščare u kojima su bili zatočeni logoraši, stvarajući sugestivnu atmosferu. Neutralnost modernističkog modusa reprezentacije u kojem je postava podređena percepciji okom, spuštena je na razinu fizičke



1. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., interijer
Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, interior

receptije gdje sluh, njuh i osjet upravljaju percepcijom izloženog. Intelktualno i tjelesno iskustvo se prepliću na način karakterističan za postmodernistički modus reprezentacije, dok se o izloženom ne razmišlja više kao o izolaciji, nego kao o relaciji, tako da posjetitelj, koji je u starim postavama bio isključivo promatrač, sada postaje sudionikom. Preklapanje sadašnjosti i prošlosti u posjetiteljevoj svijesti pokušava se ostvariti nekim postupcima koji reprezentaciju zamjenjuju performativom: u jednom od mračnih kutova posjetitelj se nađe između projektora i platna, pri čemu se njegova sjena upisuje u fotografije iz logora koje se projiciraju na platno, dok se na drugom mjestu u labirintu uspostavlja Barthesov privid komunikacije s mrtvima preko susreta posjetiteljeva pogleda sa zamrznutim pogledom pojedinih žrtava koje poziraju na obiteljskim fotografijama snimljenim prije no što su završili u logoru (sl. 2.).

Izložba kao vremeplov koji odvodi posjetitelja/icu u simboličku rekonstrukciju događaja kako bi u njemu/njoj pobudio određene emocije karakteristika je scenografskog pristupa u postavljanju izložbi, koji počinje ranih 1990-ih, a vrhunac doživljava nakon Expoa u Hannoveru 2000.⁸ Budući da su ostaci jasenovačkog logora posve uništeni, Spomen-područje Jasenovac nalazi se u specifičnom položaju u odnosu na ostala spomen-područja sličnog tipa, utoliko što su materijalni ostaci događaja koji se obilježavaju svedeni na minimum. Bogdan Bogdanović je, predloživši svoje rješenje obilježja-



2. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., projekcija fotografije logoraša na platno, plazma monitor u pozadini na kojem teku imena žrtava

Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, projection of photographs of concentration camp inmates on the screen, plasma monitor in the background on which the names of victims flow

izložbi, scenografija i muzeografija su ipak, primjećuje Gottfried Korff,¹⁰ u suprotnosti jedna s drugom. Dok scenografija prezentira određenu temu bez originalnih objekata, muzeografija ocrtava temu pomoću predmeta stvarnosti (muzealija), koji su smislenim selekcijskim postupkom izdvojeni iz svoje prave stvarnosti postali dokumentom te stvarnosti.¹¹ Postav jasenovačkog Memorijalnog muzeja nalazi se na pola puta između te dvije suprotno-

sti: autentični objekti (muzealije) pronađeni na lokalitetu jasenovačkog logora izloženi su u sklopu postave koja je bliska teatarskim scenskim pristupima postavljanju izložbi (za takve hibridne tipove postava Schmidl¹² predlaže naziv »polu-scenografska postava«) (sl. 3.).

Nova muzejska postava jasno raskida s reprezentacijskim paradigmatama kojima su se koristile prethodne dvije postave. Memorijalni muzej otvorio se 1968. godine, a sadržavao je izložbenu i kinodvoranu.¹³ U zgradi memorijala ing. Petra Vovka, u kojoj je i danas smješten muzej, u izložbenoj dvorani bila je postavljena skulptura Dušana Džamonje *Žrtvama fašizma u Jasenovcu*, koja se danas nalazi nasuprot ulaznih vrata u muzej, a uz muzejsku zgradu bila je postavljena skulptura *Mrtvi logoraš* Stanka Jančića. Prva muzejska postava, koju je realizirao bivši Muzej revolucije naroda Hrvatske i čiju je idejnu i sadržajnu koncepciju osmislila kustosica Ksenija Dešković, a interijer izložbene dvorane Đuka Kavurić, previše je, riječima Lucije Benyovsky,¹⁴ pokazivala općenito jugoslavensku situaciju do 1941. godine, a nedovoljno sam jasenovački logor. U staklenim vitrinama bili su izloženi osobni predmeti zatočenika/ca, originalna pisma zatočenica i ilegalnog logorskog rukovodstva KPH, originalni dokumenti ustaške provenijencije i reprodukcije crteža Danijela Ozme nastalih u logoru. Također je bilo izloženo i oruđe kojim su ustaše ubijale zatvorenike/ice, te dokumenti i fotografije iz razdoblja NDH i neposredno nakon oslobođenja logora, složeni u friz na bočnim zidovima izložbene dvorane. Uz izložke i tekstove tematskih i predmetnih legendi posjetitelji su se upoznavali s djelovanjem nacizma i fašizma u Europi i na našim prostorima, s osnivanjem NDH i djelovanjem koncentracijskog logora Jasenovac, kao i s organiziranim otporom zatočenika.

Druga je stalna muzejska postava iz 1988. godine, čiji su autori idejne i sadržajne koncepcije bili Dragoje Lukić i Antun Miletić, a likovnog rješenja Joža Rebernak, prezentirala nešto više papirnate muzejske građe od prethodnog, s pomoću koje je detaljnije prikazivala zbivanja u logoru i sudbinu zatočeni-



3. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006, oružje kojim su ubijani logoraši

Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, weapons used to kill detainees

vanja kompleksa 1960. godine odbio ideju o rekonstrukciji logora,⁹ smatrajući je neautentičnom, a autorice nove postave odlučile su se za stvaranje slike, atmosfere logora. Premda je jedan aspekt teatarske strukture inherentan svakom tipu



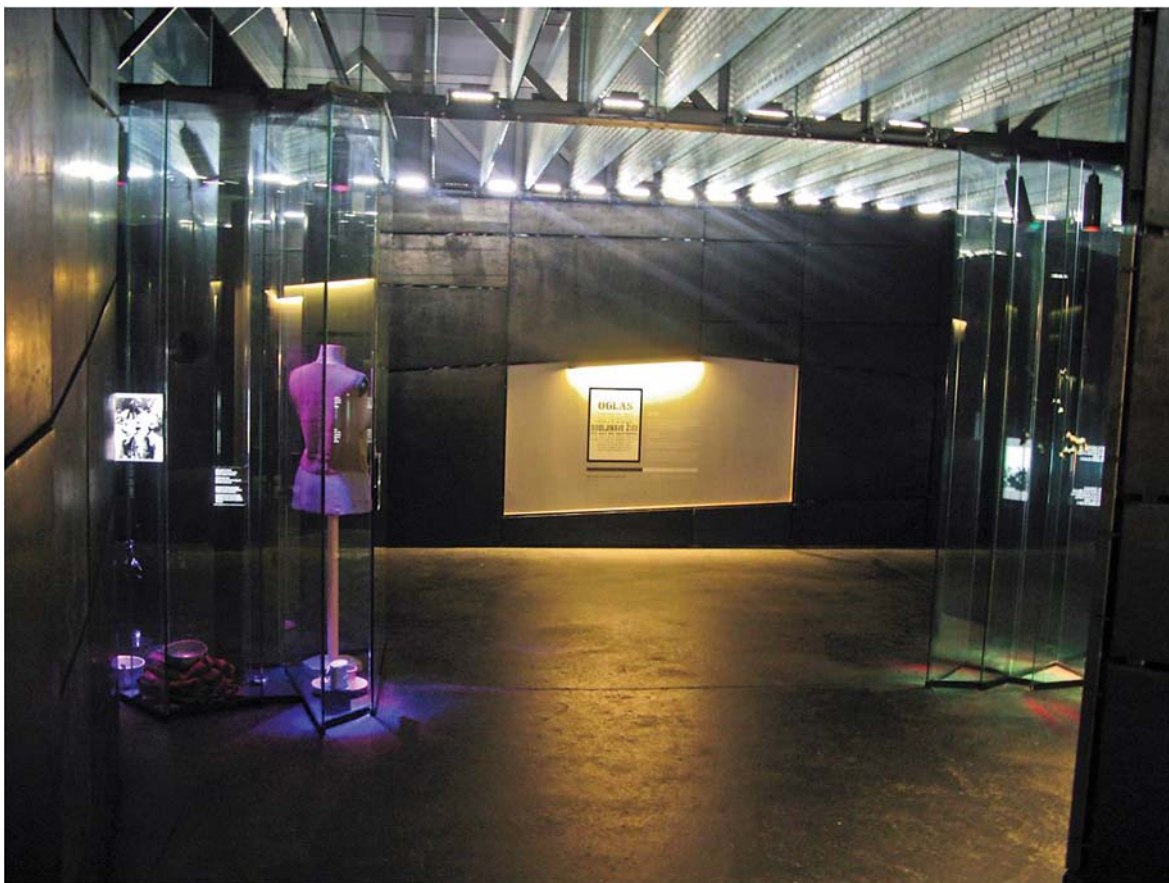
4. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., interijer
Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, interior

ka/ica. Izložci su bili postavljeni u tri razine: gornji friz činio je niz fotografija velikih dimenzija na kojima su prikazani zločini nacista, fašista i ustaša u razdoblju od 1941. do 1945. u NDH. Na drugoj razini izmjenjivale su se kopije kaširanih dokumenata i fotografija ustaške provenijencije s tematskim legendama te vitrinama s predmetima iz masovnih grobnica. Ispod srednjeg friza u staklenim vitrinama bili su izloženi osobni predmeti zatočenika/ca, oruđe kojim su ubijani, kao i dio logorskog kancelarijskog inventara.¹⁵

Na temelju dostupnih informacija o prethodnim postavama moguće je zaključiti kako su stare postave tretirale logoraše kao mase žrtvovane u prijelomnim događajima koji su predstavljali temelje borbe za uspostavu nove socijalističke države, dok su se publici također obraćali kao masama koje dijele isti kolektivni identitet antifašista izgrađen na empatiji sa žrtvama fašizma (ta je retorika bila prisutna i u dokumentarnim filmovima o Jasenovcu koji su se prikazivali u kinodvorani).¹⁶ Diskurs obiju starih postava bio je totalizirajući: imao je mitsku dimenziju uspostavljanja fundamentalnih vrijednosti socijalizma, ističući revolucionaran aspekt uspostave novog poretka, te se i obraćao kolektivitetu putem velike pripovijesti koja je uspostavljala univerzalne vrijednosti. Korišten je modus reprezentacije koji ujednačuje pojedinačno kako bi istaknuo opće (što je izrazito vidljivo u postavi iz 1988.: gornji friz od niza fotografija velikih dimenzija koje prikazuju zločine nacista, fašista i ustaša u razdoblju od 1941. do

1945. u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj), te se kroz simboliku žrtvovanja obraća kozmičkom, univerzalnom i ideološkom. Usmjerenost univerzalnom očita je i u skulpturama koje su ostale dijelom spomen-područja Jasenovac i nakon promjene muzejske postave. *Reljef posvećen žrtvama fašizma* iz 1968. i spomenik *Cvijet* Bogdana Bogdanovića iz 1966., iako lišeni poruka ideoloških sadržaja, na simboličkoj razini adresiraju univerzalne ljudske vrijednosti: betonski cvijet golemih dimenzija priču o stradanjima logoraša i obnovi života uzdiže na kozmičku razinu cikličnosti prirode, pobuđujući time u posjetitelja snažnu emotivnu reakciju (ushit i ganuće), dok se reljef drvenim oblicima ljudskih kostiju okovanim željeznim lancima na simboličkoj razini referira na opću ljudsku dimenziju zarobljeništva i smrti.

Inovacija koju, u skladu sa znanstvenom metodologijom suvremene muzeologije, donosi nova postava jest svođenje diskursa o univerzalnom na pojedinačnu priču. Memorijalna područja i memorijalni muzeji, koji su u zadnjih 15 godina redizajnirani ili prvi put postavljeni, poput onih s kraja 90-ih u Bergen Belsenu, Buchenwaldu, Flossenbürgu, Neuengammeu i Dachau,¹⁷ ili Kuće terora¹⁸ u Budimpešti iz 2002. godine, vizualno i emotivno su integrirali u izložbene postave svjedočanstva preživjelih. Individualni pristup žrtvi temelj je nove postave i u jasenovačkom memorijalnom muzeju: imena i prezimena svih dosad poznatih žrtava ispisana su na staklenim pločama što više okomito duž čitavog stropa



5. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., interijer
Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, interior

muzeja, na plazma-monitorima teče ispis imena žrtava s podacima o godini rođenja i smrti te etničkoj pripadnosti žrtve, dok se na računalima mogu iščitati podaci o svakoj žrtvi posebno, s podacima o njezinu stradanju (sl. 4.). Dok su u prethodnim postavama žrtve bile predstavljene kao bezimene mase i veliki brojevi (hrpice osobnih predmeta nađenih u masovnim grobnicama, oruđe kojim se masovno ubijalo, u postavi iz 1988. friz fotografija velikog formata izmasakriranih tijela), u novoj je postavi naglasak na pojedinačnim sudbinama, od kojih su neke predstavljene audiovizualnom prezentacijom svjedočenja preživjelih. Leonida Kovač, autorica likovnog rješenja nove postave, govoreći o promjeni reprezentacijske paradigme od totalizirajuće prema individualizirajućoj prebacivanjem naglaska s općih mjesta na proučavanje individualnih slučajeva, ističe kako je namjera bila ispis imena svih žrtava tretirati kao dokument, a ne kao monument.¹⁹

Prebacivanjem težišta s metapripovijesti na priču pojedinaca mijenja se i izložbena retorika. Stare su postave upotrebljavale jednostavnu retoriku lako razumljivu svima, dok je neutralnost izgleda izložbene prostorije s klasičnim načinom izlaganja izložaka i tekstova predmetnih i tematskih legendi uspostavljala privid prozirnog diskursa lako čitljivog svim posjetiteljima. Nova stalna postava upotrebljava kompleksnije simboličke postupke pri reprezentaciji traume. Na primjer, staklo koje vizualno objedinjuje sve segmente izložbe

(staklene ploče, vitrine) ima, riječima ravnateljice muzeja Nataše Jovičić,²⁰ dvojni simboličku konotaciju fragilnosti ljudskog života i potencijalne opasnosti (koju predstavljaju krhotine stakla) (sl. 5.). Artificijelnost filmskih fragmenata koji se prikazuju na izložbi naglašena je auditivnim trikom: na nijeme filmove naknadno je montiran zvuk rotacije kolutova filmskog projektora, čime se upozorava kako je riječ o medijski posredovanim događajima, a ne o prozorima u realnost života u logoru.²¹ Napuštaju se niži registri u kojima su realizirane prijašnje postave, kako bi se, Aristotelovom terminologijom, upotrijebio viši stil, tj. složeniji modusi posredovanja traumatskih događaja iz povijesti logora. Korštenjem performativa (muzej kao inscenacija teme kojom se bavi, kako bi se posjetitelja potaknulo na imaginarno sudjelovanje u događajima iz prošlosti, posjetitelj koji vlastitu sjenu upisuje u fotografije) i simboličke prorade traume (uloga stakla u postavu) nastoji se prenijeti iskustvo bivanja u logoru, a ne samo opisati. Ti postupci pripadaju polju konstrukcije imaginarnog i kao takvi su bliži umjetničkim modusima prorade traume, čime se u muzejsku praksu uvodi iznimno važno pitanje utjecaja umjetničkih praksi na izložbenu postavu, tj. odnosa činjenica i zamišljenog, historiografije i fikcije.

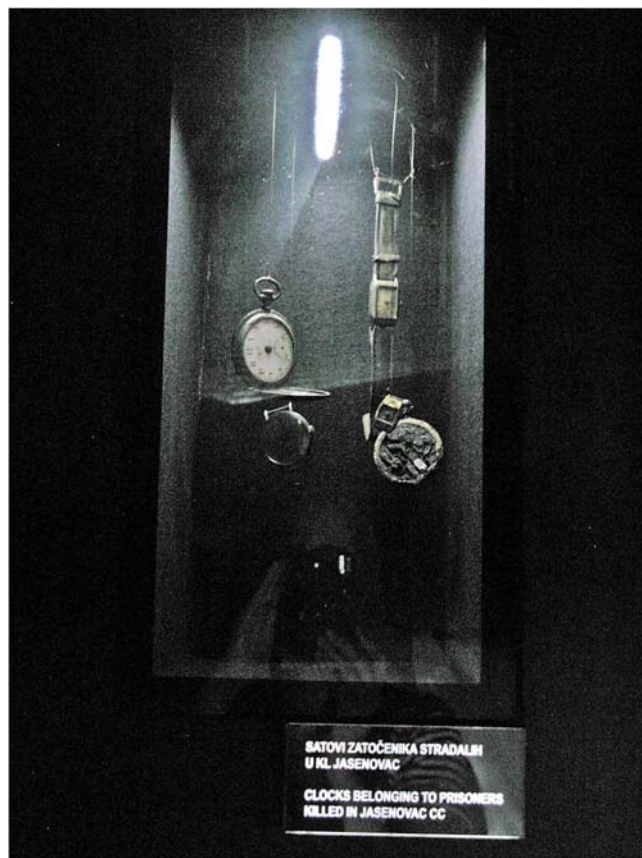
Oko tog su se pitanja razvile mnoge polemike i napadi na novu postavu muzeja. Mnogi su, na tragu Jaspersova argumenta o pjesništvu kao neprikladnom sredstvu za razumi-

6. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., ulomak iz dokumentarnog filma *Kula smrti* Vladimira Tadeja

Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, excerpt from the documentary Tower of death by Vladimir Tadej

jevanje nacističkih zločina, jer previđa »banalnost zla«, i argumenta Arendtove o međusobnoj kontaminaciji činjenica i fikcije,²² optužili novu postavu za estetizaciju smrti i zataškavanje surovih činjenica. Tako povjesničarka Zorica Stipetić²³ tvrdi kako estetika ne smije biti nositelj muzejske postave jednog stratišta. Zanimljivo je da skoro nitko od sudionika u velikoj medijskoj polemici oko postave nije pokušao opravdati korištenje performativa i simboličke prorade u postavi kao pokušaj prenošenja onoga što se ne može prenijeti pokazivanjem u obliku čistog konstativa, tj. pružanjem uvida do kojih nije moguće doći isključivim pokazivanjem činjenica. No nameće se pitanje koliko će takvi modusi reprezentacije posjetiteljima biti razumljivi i na koji će način biti interpretirani. Zbog višeznačnosti korištene retorike (koja proizlazi iz simboličkog i performativnog pristupa proradi traume) novom se muzejskom postavom otvara mogućnost nerazumijevanja izloženog od jednog dijela potencijalne publike. (To je vjerojatno jedan od razloga koji su potaknuli tadašnjeg hrvatskog predsjednika Stjepana Mesića da izrazi bojazan kako iz nove muzejske postave mlađim generacijama neće biti jasno što se u logoru Jasenovac dogodilo.)²⁴

Ono što novu postavu memorijalnog muzeja u Jasenovcu razlikuje od suvremenih muzeoloških i historiografskih pristupa kojima se koriste muzeji kao što su Yad Vashem u Jeruzalemu ili Muzej holokausta u Washingtonu, po čijem je uzoru postava i rađena, jest suprotstavljenost između vizualnog rješenja muzeja (arhitektonske realizacije interijera zgrade i vizualnog dijela postave) i historiografskog, odnosno tekstualnog dijela (prisutnog u legendama, objašnjenjima kraj izložaka, panoima na kojima je ukratko opisan ustroj logora i njegov širi povijesni kontekst i bazi podataka koja obrađuje povijesne teme vezane uz djelovanje logora). Naime, ta dva aspekta postave na sasvim suprotne načine pristupaju odnosu prema povijesti. Vizualni dio postave negira linearnost kretanja povijesti kao i povijesni odmak od teme kojom se bavi time što funkcionira kao vremenska kapsula u kojoj se prošlost i sadašnjost preklapaju.²⁵ Posjetitelja se na fizičkoj razini pokušava dovesti u vezu s iskustvom boravka u logoru kako bi se u njemu/njoj pobudila emocionalna reakcija i empatija s pojedinim logorašima i njihovim sudbinama. No povijesni diskurs koji prati izloženo sasvim je suprotan – legende su štire, a zbivanja u logoru opisana maksimalno sažeto, na razini iznošenja povijesnih činjenica. Pristup historiografiji u potpunosti je pozitivistički,²⁶ dokumentarnost se temelji na iznošenju dokaza i primarnih



7. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., satovi zatočenika

Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, watches of detainees

arhivskih dokumenata, u pokušaju postizanja posvemašnje objektivnosti subjekt koji piše tekstove posve je nevidljiv, uspostavljajući privid transparentnosti pisanja kao otvorenog prozora u povijest. Za razliku od vizualnog dijela postave,



8. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., fotografija snimljena 1942.

Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, photo taken in 1942

živjelih i dječjih crteža, i perspektiva krvnika, zastupljena nekim od izloženih fotografija (izložene su, među ostalim, i propagandne fotografije koje su snimili profesionalni reporteri fotostužbe NDH, kao npr. one fotografa Stögera²⁹ snimljene za izložbu *Godinu dana sabirnih logora*, održanu 1942. godine u Zagrebu) zahtijevaju, osim šturih legendi, i dodatno pojašnjenje kojim će se elaborirati raznorodnost perspektiva.

Podvojenost vizualnog i tekstualnog ono je što razlikuje novu postavu u Jasenovcu od mnogih drugih suvremenih postava muzeja ili spomen-područja koja se bave temom genocida, te upozorava na problem koji je prisutan ne samo u postavi, nego i u čitavoj medijskoj polemici koja se oko postave vodila, a koji nije javno jasno artikuliran. Riječ je o traumi Domovinskog rata koja je upisana u diskurs o traumi jasenovačkog logora i koja je latentno prisutna kako u samoj postavi tako i u stručnim tekstovima, intervjuima i medijskim istupima koji su se na tu temu osvrtni. Izbjegavanje prorade, interpretacije događaja iz Drugog svjetskog rata (pozivanjem na pokazivanje činjenica koje »govore same za sebe«), kao i izbjegavanje konstrukcije narativnog okvira same postave iz straha da se ne ponove velike ideološke naracije prethodnih izložbenih postava, simptom je neriješenog odnosa prema povijesti, prisutne bipolarnosti u javnom mnijenju o valorizaciji ključnih događaja iz hrvatske povijesti, političkih i ideoloških nesuglasica oko njihove interpretacije, kao i promjene kolektivnog identiteta nakon sloma socijalizma.

Naime, između stare i nove izložbene postave nalazi se rez što ga uzrokuju ključni događaji kao što su slom socijalizma, tj. raspad Jugoslavije i izbijanje Domovinskog rata, koji su uzrokovali preispisivanje povijesti i reformiranje kolektivnog identiteta. Povratkom s nadnacionalne kolektivne povijesti socijalističkih naroda na ispisivanje nacionalne povijesti (što Groys³⁰ primjećuje kao karakteristiku svih postsocijalističkih zemalja), Nezavisna Država Hrvatska, kao i ustaški pokret, dobivaju važno mjesto u kreiranju novog nacionalnog identiteta. U valorizaciji tog aspekta hrvatske povijesti javnost je podijeljena, javni diskurs ambivalentan, dok mu udžbenici iz povijesti pristupaju na selektivan i neutralizirajući način. U tom se kontekstu od nove muzejske postave očekivalo previše:³¹ da proradi dvostruku kolektivnu traumu te uspostavi jedinstveni narativ (s jasnim pozicioniranjem spram nedavne hrvatske prošlosti) koji nedostaje u javnom diskursu, i koji će imati status jedinstvene, jednoznačne i službene povijesti, razrješavajući pritom sve nesuglasi-

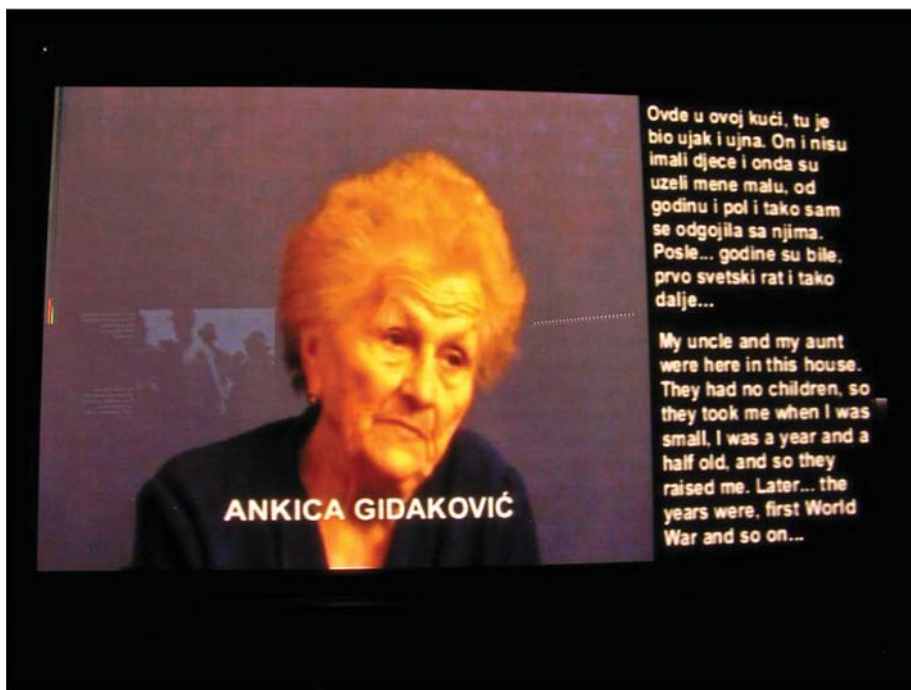
u tekstualnom dijelu ne postoji pokušaj uspostave dijaloga između sadašnjosti i prošlosti, subjekta koji piše i objekta o kojem piše. Takav pristup historiografiji, utemeljen na konstativima i referencijalnim iskazima o sasvim odvojenom objektu istraživanja, objektivira žrtve, smanjuje mogućnost empatije i neutralizira značenje traumatičnih događaja.

Ne postoji naracija koja bi povezala izložke u koherentnu cjelinu. Isječci iz ustaških propagandnih filmova, dokumentarni filmovi snimani za vrijeme Jugoslavije i prikazivani u sklopu starih postava, zakoni i odredbe iz vremena Nezavisne Države Hrvatske, predmeti koji su bili u vlasništvu zatočenika (odjeća, artefakti koje su proizveli u logoru, satovi, recepti i dnevnicu koje su pisali) izloženi su kao činjenice koje govore same za sebe, bez detaljnijeg objašnjenja koje bi ih kontekstualiziralo (sl. 6., 7., 8.). Izvorni kontekst muzealija zamijenjen je artifičijelnim²⁷ muzejskim kontekstom u kojem njihov povijesni primarni kontekst nije dovoljno pojašnjen. Za njihovo razumijevanje potreban je upućen posjetitelj koji će znati prepoznati kako ustaški propagandni film daje lažnu, uljepšanu sliku logora (predstavljajući ga kao radni logor, a ne logor smrti), da fotografije diplomatskog susreta Hitlera i Pavelića i dolaska njemačke vojske u glavni grad NDH svojom snažnom retorikom i kompozicijom prenose poruke određenih ideoloških sadržaja, isto kao što treba znati (i moći) čitati sitna i mutna slova skeniranih zakona tadašnje države prikazana na displeju da bi se shvatilo njihovo značenje. Različiti narativi kojih su izložci dio (i iz kojih su izvučeni kao fragmenti) u postavi su posve ignorirani, što je rezultat težnji autorica projekta da naprave postavu lišenu bilo kakve ideološke pozadine (što je, njihovim riječima,²⁸ motivirano raskrštanjem s ranijim postavama koje su, među ostalim, imale i funkciju ideološke propagande). Za iščitavanje ideološke pozadine dokumentarnih filmova snimljenih u različitim režimima potreban je posjetitelj koji je svjestan kako dokumentarni filmovi, kao ni fotografije, ne pružaju objektivno svjedočanstvo. Paralelno supostavljene perspektiva žrtve, u obliku videozapisa svjedočenja pre-

9. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., svjedočanstvo preživjele logorašice, refleksije
Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, testimony of survivor, reflections

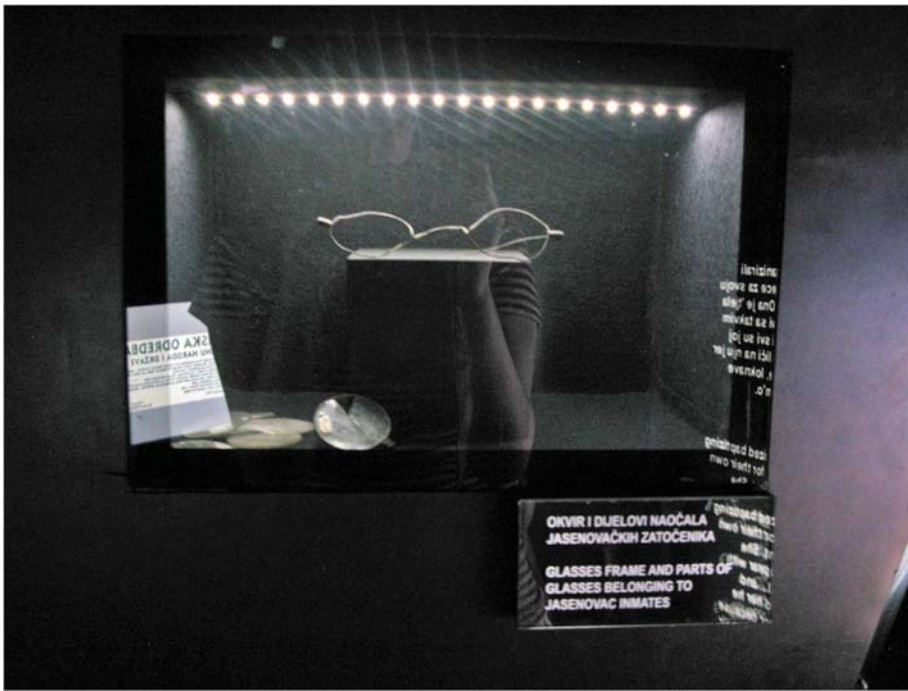
ce i napetosti vezane oko pitanja hrvatske povijesti i kolektivnog sjećanja u političkom diskursu. Umjesto toga, nova postava manifestira nedostatak diskusije o ulozi prošlosti u sadašnjosti, kao i ulozi sadašnjosti u načinima interpretacije prošlosti. Zauzimajući pozitivističku poziciju koja pretendira na posvemašnju objektivnost, ne uzima se u obzir kako su povijesne činjenice, po Pierreu Nori,³² prijenos stvarnih povijesnih činjenica u kulturno pamćenje koje povijesne događaje transformira u njihove kopije koje se koriste kako bi se opisala i definirala sadašnjost. Takvom se pozicijom onemogućuje razmatranje vlastitog metodološkog aparata, problematiziranje utjecaja društvenog konteksta i ideološke pozadine na vlastitu poziciju, odnosa između kolektivnog identiteta, mehanizama sjećanja i odnosa prema prošlosti, čime se u konačnici onemogućuje prorada traume/a.

Nestankom onog što Groys³³ naziva novim, globalnim, socijalističkim humanitetom kao protagonistom tadašnje nove povijesti, trauma Jasenovca prestaje biti univerzalna trauma i postaje trauma s kojom se identificiraju samo pripadnici onih etničkih skupina čiji su pripadnici bili žrtve, tj. postaje trauma Drugog. To potvrđuju mnogobrojne rasprave o tome da li je novi muzej rađen kao muzej Holokausta, dok su ustvari zatočeni Židovi tamo bili u manjini, ili ipak nije, je li se dovoljno naglasila genocidna politika prema Srbima, o tome kako se postavom pokušava nadoknaditi dosadašnje nepravedno prešućivanje romskih žrtava i sl. Nemogućnost uspostavljanja jedinstvene pripovijesti, kao i nestanak subjekta koji bi tu pripovijest mogao ispričati, što dovodi do razlomljavanja naracije na mnoštvo nevezanih fragmenata izdvojenih iz njihova povijesnog konteksta, nisu samo karakteristike pisanja povijesti u postsocijalističkim zemljama, nego su neka od osnovnih obilježja postmodernističkog vremena. Izložbeni labirint nove postave upravo to i pokazuje: budući da je posvuda staklo, izlošci se reflektiraju jedni u drugima, a glasovi svjedoka koji se s ekrana obraćaju posjetitelju dolaze iz raznih smjerova pretapajući se međusobno. Gledajući sat nekog od logoraša, nečije naočale ili komad odjeće, u staklu vitrine reflektira se lice preživjelog logoraša s displeja postavljenog u drugom uglu, dok se na ekranu na kojem se izmjenjuju fotografije reflektiraju fragmenti filmova koji se prikazuju na ekranu postavljenom preko puta (sl. 9., 10.). Velika pripovijest socijalističkog modernizma iskliznula je u mnoštvo krhotina postranzicijske postmoderne.



Neki su od kritičara nove postave, poput Julije Koš,³⁴ tumačili njezinu pozitivističku objektivnost i neutralnost kao pokušaj ublažavanja i normalizacije zločina. Činjenicu da fotografije koje prikazuju mase mrtvih izmučenih tijela i klanje zarobljenika, a koje postoje u fundusu muzeja, nisu izložene u stalnoj postavi, oni tumače kao stiliziranje i harmoniziranje pravog, surovog lica logora, koje je na granici s potiskivanjem i negacijom traumatičnih događaja. U svom tekstu o postavi ravnateljica muzeja Nataša Jovičić³⁵ obrazlaže kako naglašavanje mase kostiju i krvi (kao što je to bio slučaj u staroj postavi) naglašava zločin iz perspektive krvnika, dok je namjera nove postave prebaciti fokus na žrtve i njihovu individualnu priču, dati preživjelim žrtvama priliku da govore, umjesto da se govori u njihovo ime. Paralela se može povući sa suđenjem Eichmannu, gdje se, davanjem prednosti iskazima svjedoka nad pravnim dokumentima, nastojalo rekonstruirati činjenice sa gledišta žrtve i uspostaviti historiju žrtava umjesto one pobjedničke. No da bi se ispričala priča o totalitarističkim zločinima protiv čovječanstva, tvrdi Hannah Arendt,³⁶ potrebno je usredotočiti se na zločinca, a ne na žrtvu. Prebacivanjem težišta s krvnika na žrtvu izbjegava se razgovor o zločinima, kao i razlozima koji su do njih doveli.

Latentni razlog sklanjanja fotografija koje prikazuju nasilje iz stalne postave jest trauma Domovinskog rata, koja dobrim dijelom upravlja novom postavom, kao i diskusijama koje su se oko nje razvile. Ravnateljica muzeja, naime, smatra eksplicitno pokazivanje nasilja u starim postavama uzrokom koji je generirao novo nasilje. Ona navodi primjer putujuće izložbe koju je organizirao muzej i koja se od 1986. do 1991. pokazivala po kasarnama vojnicima Jugoslavenske narodne armije, i koja je imala snažnu propagandnu ulogu: fotografije zaklanih tijela popraćene su tekstovima koji su detaljno opisivali patnje u logoru i načine na koje su zatvorenici ubijani. Takav pristup, smatra Jovičić,³⁷ proizvodi mržnju i poziva



10. Memorijalni muzej Spomen područja Jasenovac, 2006., interijer, refleksije

Memorial Museum of the Jasenovac Memorial Area, 2006, interior, reflexions

razbijena spomen-ploča nije samo pokušaj rekonstrukcije prošlosti, nego i rekonstrukcije komemoracije (ponovne komemoracije) koja u sebi ima upisan dvostruki rez (dvostruki pokušaj zaborava). Fizički prekid u kontinuitetu postave muzeja, koji je također na neki način vezan uz zaborav u smislu gubitka muzejske građe, uzrokovan je Domovinskim ratom kada je iz muzeja građa otuđena,³⁸ od koje je jedan dio izgubljen, a dio (oko 70 % ukupne muzejske

na osvetu i agresiju te uzrokuje ponavljanje zločina koje se dogodilo u nedavnom ratu. Ono što je simptomatično u tom stavu ravnateljice muzeja jest da se traumatični događaj (konkretno slike užasa) ne tretira po freudovskom pristupu kao nešto čega je potrebno prisjetiti se i proraditi da bi se trauma razriješila, nego naprotiv kao nešto što treba potisnuti, cenzurirati, zaboraviti. Traumatični se događaj (njegove slike) smatra opasnim, njegovo pokazivanje uzrokuje generiranje novih trauma. Tim pristupom kao da se tvrdi suprotno od uobičajenog »treba zapamtiti da se ne bi ponovilo« – treba zaboraviti kako se ne bi ponovilo.

Zaborav je višestruko upisan u prostor Spomen-područja Jasenovac. Na fizički aspekt zaborava upućuje činjenica da materijalnih ostataka logorskog kompleksa više nema, budući da je logor miniran i spaljen prilikom povlačenja ustaša iz Jasenovca kako bi se uništili materijalni dokazi o njegovu postojanju. Današnje Spomen-područje Jasenovac temelji se na obilježavanju praznina (koje je započelo ranih 1960-ih): mjesta na kojima su nekad bili logorski objekti obilježena su produblivanjem terena u obliku obrnute plitke piramide, neke grobnice i mučilišta plitkim konusima od nabijene zemlje, dok su neke grobnice, potpuno zarasle u drveće i grmlje, označene tablama (ili spomenicima). Komemoracija se temelji na praznini, obilježavanju onog čega više nema. Memorijalni je muzej sagrađen na »spaljenoj zemlji«, ne pokazuje logor, nego evocira ono čega nema, ne reprezentira, nego simbolizira.

Pokušaj uništenja materijalnih ostataka logora nije uvijek imao pragmatičnu funkciju uništavanja dokaza, nego u nekim slučajevima i simboličku funkciju. Tako je za vrijeme Domovinskog rata razbijena i bačena u travu spomen-ploča što ju je 1989. postavio općinski odbor Saveza udruženja boraca NOR-a Novska, a koja je obilježavala masovne grobnice u iseljenom srpskom selu Jablanac. Pronađena i izložena

građe) vraćen muzeju 2001.

Osim na razinama fizičkog uništenja dokaza o zločinu, simboličkog čina brisanja pamćenja i gubitka dijela muzejske i arhivske građe, zaborav se manifestira i na razini odnosa nove postave spram ranijih postava, kao i spram njihove ideološke pozadine. Osim što se nova postava, promjenom reprezentacijske paradigme, riječima kustosice Leonide Kovač,³⁹ prilagođava današnjem duhu vremena, on također, kao što sam pokušala pokazati, negira koncepciju starih postava, a time i raskida s dijelom povijesti proglašavajući ga irelevantnim, potiskujući socijalističku interpretaciju povijesti, kao i pripadajuću joj reprezentacijsku paradigmu. Svaka je stalna izložbena postava podložna zastarijevanju te razvitak muzeologije, kao i promjena kulturnog i društvenog konteksta, zahtijeva njezino revidiranje. No medijska polemika koja se razvila oko navodne namjere autorica postava da maknu Đžamonjin reljef zbog njegova zastarijevanja, upozorava na problem do kojeg neizbježno dolazi pri promjeni muzejskih postava – a to je pitanje što sačuvati, a što maknuti, koji su dijelovi memorije nastale nakon oslobođenja logora vrijedni spomena, a koji nisu?⁴⁰

Spomen-područje Jasenovac s Memorijalnim muzejom, premda ima osnovnu funkciju proizvodnje i čuvanja pamćenja, izgrađen je na rezovima i lakunama. Utoliko Jasenovac nije mjesto sjećanja u onom smislu u kojem ga definira Pierre Nora – uz volju za pamćenjem (koja je, po Nori,⁴¹ osnovni konstitutivni čimbenik mjesta sjećanja), Jasenovac obilježava i »volja za zaboravom«. Mjesta sjećanja Nora definira kao mjesta koja su istovremeno materijalna, simbolička i funkcionalna, u kojima se miješaju povijest i sjećanje i u kojima se zaustavlja vrijeme i zaborav, fiksira stanje stvari, ali istovremeno i oživljavaju stara i generiraju nova značenja u uvijek novim i nepredvidivim vezama. Premda taj pojam uključuje zaborav u smislu nestanka živućeg sjećanja (i uvođenja povijesnog razmišljanja), nestanka nakon kojeg pamćenje prolazi kroz

proces rekonstrukcije, što dovodi do izmjena u kolektivnom sjećanju, zaborava i reinkarnacija nekih momenata iz povijesti, ono što čini mjesto sjećanja jest volja za sjećanjem. No specifičnost Jasenovca kao mjesta komemoracije (u čemu se očituje, među ostalim, i rad nove traume upisane u staru), jest volja za zaboravom koja supostoji uz volju za sjećanjem. U primjeru Jasenovca nije riječ o slučajnom padanju u zaborav kao rezultatu normalnog protoka vremena, kao što je to kod Norine definicije pojma (niti je riječ o pukoj odsutnosti volje za pamćenjem kao kod arheoloških nalazišta koja Nora navodi kao primjer koji ne pripada kategoriji mjesta sjećanja), nego o volji za zaboravom koja potiskuje i cenzurira.

Praznine, koje je Libeskind učinio osnovom, u prostornom i simboličkom smislu, svojeg berlinskog Židovskog muzeja,

također su višestruko upisane i u Spomen-područje Jasenovac. Tu one nisu materijalizirane arhitektonskim rješenjem samog muzeja, ali su prisutne u povijesti tog područja od završetka Drugog svjetskog rata do danas, u rješenjima obilježavanja grobišta/stratišta i uništenih logorskih objekata, kao i u odnosu vizualnog i tekstualnog dijela nove postave, upozoravajući na svu složenost isprepletanja historiografije, arhitekture, dizajna, umjetničkih objekata, kolektivne memorije i institucionalizacije sjećanja. Praznine otkrivaju temeljni problem ne samo nove postave, nego i povijesti Spomen-područja Jasenovac, kao i diskursa struke i šire javnosti o muzealizaciji i spomeničkom obilježavanju događaja iz novije hrvatske povijesti – a to je postojanje zaborava i potiskivanja kao naličja sjećanja i komemoracije.

Bilješke

- 1 Tekst je proširena verzija neobjavljenog izlaganja 9. rujna 2010. na kongresu *High and Low* u organizaciji EAM-a (European Network for Avant-Garde and Modernism studies) na Odsjeku za povijest umjetnosti Sveučilišta Adam Mickiewicz u Poznaniu u Poljskoj.
- 2 SILVA KALČIĆ, Memoriranje zločina, u: *Zarez*, 18. travnja 2007.
- 3 ŽELIMIR LASZLO, Jasenovac, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 4 (2005.), 34–38.
- 4 VESNA DELIĆ GOZZE, Stratište kao prirodna nepogoda, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 4 (2005.), 39–40.
- 5 LUCIJA BENYOVSKY, Muzej u Jasenovcu, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora*, 1–4 (2007.), 52–57.
- 6 NATAŠA JOVIČIĆ, Jasenovac Memorial Museum's Permanent Exhibition: The Victim as an Individual, u: *Review of Croatian History*, 1/2 (2006.), 295–299.
- 7 JULIJA KOŠ, Concentration Camp Jasenovac Today: History Rewritten. Tudjman's idea ultimately realized?, Četvrta međunarodna konferencija o Jasenovcu, 30–31. svibnja 2007., Banja Luka.
- 8 MARTIN SCHMIDL, Postwar Exhibition Design: Displaying Dachau, Köln, 2010., 14.
- 9 NATAŠA MATAUŠIĆ, Jasenovac 1941.–1945.: Logor smrti i radni logor, Jasenovac, Zagreb, 2003., 151.
- 10 MARTIN SCHMIDL (bilj. 8.), 33.
- 11 Definiciju muzealije donosi IVO MAROEVIĆ, Uvod u muzeologiju, Zagreb, 1993., 102.
- 12 MARTIN SCHMIDL (bilj. 8.), 34.
- 13 Osnovne informacije o prethodnim dvama postavama donosi NATAŠA MATAUŠIĆ (bilj. 9.), 152.
- 14 LUCIJA BENYOVSKY (bilj. 5.), 52.
- 15 Opis postave iz 1968. i 1988. preuzet je sa službenih stranica Spomen-područja Jasenovac (<http://www.jusp-jasenovac.hr>)
- 16 U kinodvorani su se, po željama posjetilaca, prikazivali filmovi »Jasenovac« Bogdana Žižića, »Krv i pepeo Jasenovca« Lordana Zafranovića, »Evangelje zla« Gojka Kastratovića, »Jasenovac« Fedora Hanžekovića i »Jasenovac« Gustava Gavrina i Koste Hlavatya koji je izrađen na temelju filmskog materijala i fotografija snimljenih 18. svibnja 1945. godine, s inkorporiranim dijelovima iz autentičnih ustaških promidžbenih filmova. – NATAŠA MATAUŠIĆ (bilj. 9.), 154.
- 17 Više o recentnoj promjeni reprezentacijskih paradigmi u obilježavanju njemačkih Spomen-područja vidi u: MARTIN SCHMIDL (bilj. 8.), 261.
- 18 Kuća terora u Budimpešti primjer je koji pokazuje kako integriranje svjedočanstava preživjelih u postavu nisu jamac za izbjegavanje ideološke metanaracije koja će pojedinačna svjedočanstva uklopiti u vlastite promidžbene svrhe. Izrazito sugestivnom scenografijom postave, kao i agresivnom glazbenom pozadinom, u kombinaciji s emotivno podignutim diskursom pripovjedača koji, putem slušalica, vodi posjetitelja kroz izložbu, pokušava se direktno utjecati na posjetiteljeve emocije. Kuća terora jedini je muzej u kojem sam bila u kojem se upravlja posjetiteljevim kretanjem: čuvari izložbe zabranjuju posjetiteljima da se iz jedne prostorije vrate u prethodnu kroz koju su već prošli, prisiljavajući ih time da se drže postavom predviđenog smjera kretanja koji završava tamnicama u podrumu zgrade koje predstavljaju emotivni

vrhunac postave i kroz koje svaki posjetitelj koji je ušao u zgradu mora proći kako bi došao do izlaza.

19

Odgovor kustosice Leonide Kovač u Vjesniku od 20. prosinca 2005. na Džamonjine optužbe također objavljene u Vjesniku citira SILVA KALČIĆ (bilj. 2.).

20

NATAŠA JOVIČIĆ (bilj. 6.), 298.

21

O naknadnoj montaži zvuka filmskog projektora na nijemi film piše SILVA KALČIĆ (bilj. 2.). Pri posjetu muzeju taj zvuk nisam uspjela čuti, možda zbog drugih zvukova u prostoriji. Čini mi se da je takav način upozoravanja na artifičijelnost prikazanog previše diskretan, jer lako može proći nezamijećeno. U stalnoj postavi Židovskog muzeja u Berlinu isti je problem dekonstruiranja iluzije dokumentarnosti u prikazanim filmovima riješen na eksplicitan način: u njemačkim propagandnim filmovima montažom su dodani fragmenti iskaza preživjelih logoraša, tako da su slika i tekst direktno suprotstavljeni.

22

SHOSHANA FELMAN, Pravno nesvjesno: Suđenja i traume u dvadesetom stoljeću, Zagreb, 2007., 168, 175.

23

ADRIANA PITEŠA, VLADO VURUŠIĆ, Jasenovac opet posvadao žive zbog mrtvih, u: *Jutarnji list*, 14. siječnja 2006.

24

TOMISLAV KLAUŠKI, Brutalnost i užas premalo prikazani, u: *Slobodna Dalmacija*, 28. studenog 2006.

25

Vizualni dio postave ima mnogo dodirnih točaka s radikalno konstruktivističkim pristupom historiografiji kakvim ga opisuje LaCapra u *Writing History, Writing Trauma*: estetska dimenzija historiografije i upotreba performativa; strukturalne sličnosti između fikcije i historiografije; historiografija predstavljena kao zatvoreni prozor koji reflektira povjesničarevu (odnosno promatračevu) izobličenu sliku – DOMINICK LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, London, 2001., 8.

26

Pozitivistički je pristup u historiografiji, po LaCapri, ekstremni oblik dokumentarnog, odnosno samodostatnog istraživačkog modela koji isključuje mogućnost dijaloškog odnosa prema drugom kojem se ne priznaje posjedovanje vlastitoga glasa ili perspektive koja bi mogla dovesti u pitanje poziciju promatrača/istraživača, kao i njegove/njezine pretpostavke i vrijednosti. Naglašena referencijalna komponenta povijesnog istraživanja kriterij je koji služi odvajanju povijesti od fikcije –DOMINICK LACAPRA (bilj. 24.), 2–6.

27

Ivo Maroević, pišući o ulozi muzealnosti u zaštiti memorije, navodi kako se memorija baštine pohranjena u predmetima ili cjelinama, osim u njihov materijal i oblik, veže i uz njihov kontekst: »Predmeti koji su muzealizirani u pravilu su izgubili svoj izvorni ili neki od povijesnih primarnih konteksta. Njihov je životni kontekst sačuvan jedino u dokumentaciji i u konceptualnom pristupu onih ljudi, koji su kadri zamisliti takav kontekst.« Za one posjetitelje koji nisu kadri zamisliti takav kontekst, potrebna su dodatna pojašnjenja, koja u samom postavu izložbe nisu prisutna (neke dodatne informacije o logoru su posjetitelju/ici dostupne tek ako, usprkos mirisu gume i zagušljivom zraku kojim se pokušava prizvati atmosfera logora, odluči sjesti za kompjuter i istražiti bazu podataka). »U posebni oblik zaštite

memorije materijalne kulturne baštine spada i komuniciranje njezinih poruka. Iako se tim procesom provodi izbor relevantnih informacija o predmetima ili cjelinama koje se prezentiraju, (...) njegovo je temeljno značenje u diseminaciji i tumačenju očuvanih i spoznatih vrijednosti. U protivnom bi ove vrijednosti bile dostupne samo uskom krugu ljudi koji ih zna odčitati iz materijala i oblika predmeta bez posrednika. Posredovanje u prepoznavanju i otkrivanju memorije u predmetnom svijetu koji nas okružuje omogućuje njezino nematerijalno i materijalno (putem publikacija i videomaterijala) sudjelovanje u znanju, spoznaji i životu velikog broja ljudi. Memorija se kulturne baštine tako postupno ugrađuje u ljudsku svijest i postaje kolektivnom memorijom.« – Vidi: IVO MAROEVIĆ, Uloga muzealnosti u zaštiti memorije, u: *Informatica museologica*, 3/4 (1996.), 57–58. Na nedostatak narativnog okvira kojim bi se obuhvatila sama postava upozorava i Lucija Benyovska: »Posjetitelj očekuje da muzej svojom izložbom 'ispriča priču' na zadanu temu. Većina posjetitelja ne može prihvatiti simbolično sagledavanje povijesti ako prije nisu dobili dovoljnu količinu informacija i objašnjenja.« – LUCIJA BENYOVSKY (bilj. 5.), 56.

28

NATAŠA JOVIČIĆ (bilj. 6.), 296–298.

29

LUCIJA BENYOVSKY (bilj. 5.), 56.

30

BORIS GROYS, Back from the Future, u: *The Art of Eastern Europe: A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*, Wien, Bozen, 2001., 12.

31

Jeffrey C. Alexander u svom tekstu *Toward a Theory of Cultural Trauma* objašnjava kako se proživljavanje traume može shvatiti kao sociološki proces koji određuje bolnu ozljedu nanijetu kolektivitetu, uspostavlja žrtvu, pripisuje odgovornost i distribuira idealne i materijalne posljedice. Jednom kada su traume na taj način proživljene, a prema tome i zamišljene i reprezentirane, kolektivni identitet će postati znatno revidiran. Nakon takve rekonstrukcije kolektivnog identiteta, navodi Alexander, dolazi do perioda »smirivanja«. Tek nakon stišavanja emocija i nestanka uzvišenog i močno ganutljivog diskursa o traumi, »pouke« traume se objektiviraju u spomenicima, muzejima i zbirkama povijesnih artefakata (JEFFREY C. ALEXANDER, *Toward a Theory of Cultural Trauma*, u: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkley, Los Angeles, London, 2004., 22, 23.). Premda se muzejski postav u Jasenovcu bavi traumom starom oko 70 godina, zbog čega je za pretpostaviti kako je period »smirivanja« odavno nastupio, problem nastaje zbog latentnog djelovanja nove, još nerazriješene traume, upisane u staru traumu. Smatram da je za čitavu aferu nastalu oko nove muzejske postave, kao i za žučne polemike koje su se oko postave vodile, dobrim dijelom zaslužna nova trauma, čije latentno djelovanje nije u konkretnom slučaju prepoznato i artikulirano.

32

PIERRE NORA, Between Memory and History: Les Lieux de Memoire, u: *Representations*, 26 (1989.), 7–24, 23, 24.

33

BORIS GROYS, Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other, u: *Art Power*, Cambridge, London, 2008., 155–157.

34

JULIJA KOŠ (bilj. 7.).

35

NATAŠA JOVIČIĆ (bilj. 6.), 295–297.

36

HANNAH ARENDT, Eichmann u Jeruzalemu, Zagreb, 2002., 12, 14.

37

NATAŠA JOVIČIĆ (bilj. 6.), 295–297.

38

Na internetskim stranicama muzeja nalaze se podaci kako je početkom rata muzejska i arhivska građa spremljena u sanduke i pripremljena za evakuaciju koja nije obavljena na vrijeme, tako da je dio građe otuđen i prenesen u arhive u BiH, a 2000. u Muzej Holokausta u Washingtonu, da bi 2001. bio vraćen u Jasenovac.

39

SILVA KALČIĆ (bilj. 2.).

40

Želimir Laszlo u svom tekstu o novoj postavi jasenovačkog muzeja skreće pozornost na problem odabira kriterija kojim bi se odredilo što danas na spomen-područjima trebamo čuvati, što nadograđivati, a što eliminirati. Na pitanje treba li čuvati obilježavanje kakvo nam je donijelo vrijeme nakon Drugog svjetskog rata do osnivanja Republike Hrvatske 1990. godine, Laszlo odgovara kako treba sačuvati ono što vrijedi i u umjetničkom i simboličkom smislu, dok ostalo treba maknuti (premda postavlja ironijsko potpitanje tko je taj koji će o tome odlučivati). – ŽELIMIR LASZLO (bilj. 3.), 36.

41

PIERRE NORA (bilj. 31.), 11, 18–21.

Summary

Ana Kršinić Lozica

Between Memory and Oblivion: Jasenovac as a Doubly Mediated Trauma

The new permanent exhibition at the Memorial Museum of Jasenovac is divided into two thematic units, which partly overlap and reveal the basic problem of relationship between representation and trauma. One unit consists of the musealization and commemoration of the site of Holocaust or genocide, while the other deals with the attitude of museological and memorial practice towards the socialist past. Thus, the first thematic unit – which commemorates the site of a traumatic event and shapes the museum collection on the basis of a crime – faces various problems. The issue of (im)possibility of testimony and the consequences of institutionalizing memory are intertwined with the interaction between historiography and fiction in transmitting a traumatic event, the role of various segments of the exhibition (historiographical, architectural, design-related), artworks, and memorials in mediating the trauma(s), as well as the attitude of musealization and commemoration towards (re/forming) the collective identity and collective memory. Another subgroup of problems is not that manifest at the first glance, but is nevertheless present in the new permanent exhibition at the Jasenovac museum. It refers to

the shift in the paradigms of representation and the influence of cultural policies on commemorating the socialist past. It is a meta-museological and meta-historiographical issue, which includes a change in museological practices and the reinvention of history, which is characteristic for post-socialist countries. A diachronic survey of this shift in the paradigms of representation and comparison between the rhetoric of permanent exhibitions and monuments in various social/political/economic systems would reveal whether these paradigms belong to broader cultural paradigms, such as modernism and postmodernism, and to which extent the change in permanent exhibitions can be explained through these broader cultural paradigms. An analysis of the ways in which collective identity, mechanisms of remembrance, and attitude towards the past influence the representations of trauma in museums and monuments is bound to offer new insights as to the alterations of the permanent exhibition at the Jasenovac museum.

Keywords: collective memory, *lieux de memoire*, lacunae, trauma, representation, Jasenovac, permanent exhibition