

Balabanića, prema kojoj upravo kultura i kulturno djelovanje leži u osnovi shvaćanja vrijednosti i značenja prirode. I na kraju treba posebno istaći likovni postav izložbe, kojeg potpisuje Nedjeljko Mikac, Grubimiks Labyrinth, kao prodor suvremene i svježije likovnosti u muzejsku prezentaciju.

Summary:

150 YEARS OF NATIONAL MUSEUM IN ZAGREB

Višnja Zgaga

The decision of Croatian - slavonian parliament that was presented 1834 and which was formulated as culturam nationalem pro scopo habens, was the base for the foundation of National museum in Zagreb. National museum was understood as the institution that has the possibility to build and promote the national identity of Romanticism-Enlightenment ideas of newly risen nations of the middle Europe at the beginning of 19th century.

The beginning of work of National museum was chronicled with the opening of the exhibition on 10th of September 1846. All of the Zagreb museums, followers of National museum, Archeological, Croatian History museum, and Croatian Natural History museum, were involved into the celebration of 150 anniversary of National museum. Archeological museum in Zagreb has elaborated the history of institution and prepared the exhibition where was shown the most valuable museum materials and objects. There was also the catalog-mono-graph about the history of Archeological museum.

Croatian history museum has introduced itself with nice and rich illustrated bilingual catalog of the author Maja Škiljan where was the elaboration and presentation of the materials and objects on very high professional level.

The catalog was illustrated with rarely published documents from the museological history of Croatia.

"Natura-Cultura museum natural history object - agilely cultural goods", was the name of the exhibition of Croatian Natural History museum. The exhibition was divided into two parts. First part has had the archival material, photographs of the first collectors - natural historians, some rarity books and magazines. The other part was the choice of the oldest objects; mineralogical, geological, paleontological collections, donations of the fossils, paleomalacological collection, the collection of insects, etc.

The other part of the exhibition has shown the direct connection between curators and scientists and the place and status where the natural heritage is situated in the culture.

BERLIN: POVIJESNI MUZEJ I ŽIDOVSKI MUZEJ PRIMJER ARHITEKTURE ZA TEŠKU VEZU

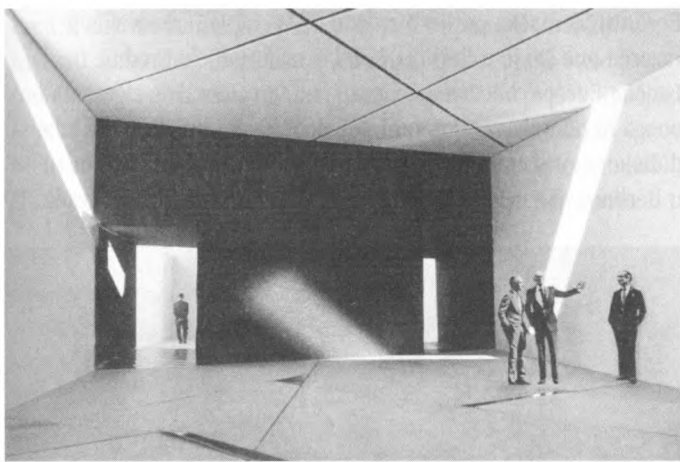
Laura Safred
Likovna kritičarka
Trst

Berlinska kulturna scena još od 1989. godine prolazi kroz velike muzeografske manevre. Prerazmještaj stalnih zbirki i preustrojavanja sjedišta muzeja zaokuplja gradsku vladu i izaziva gorljive rasprave što se prepliće s dinamičnom umjetničkom aktivnošću, koja se odvija u staroj četvrti Mitte u središtu grada, koja je vrlo brzo postala omiljenim sjedištem galerija, udruženja i



Dio unutrašnjosti Židovskog muzeja u Berlinu

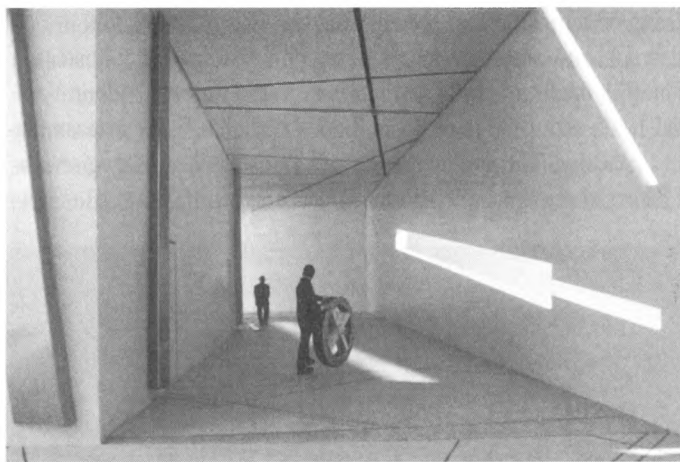
improviziranih estetskih zahvata. U kulturnom forumu Tiergartena zbirka antičke umjetnosti dobit će novu zgradu nasuprot Neue Nationalgalerie Miesa van der Rohea, te će tako napustiti svoje sjedište u Dahlemu, muzejskom stožeru sagrađenom šezdesetih godina, koji će odsad udovoljavati etnografske zbirke i



Unutrašnjost jedne izložbene dvorane, Židovskog muzeja u Berlinu (1,2,3,4) snimljene iz različitih kutova)

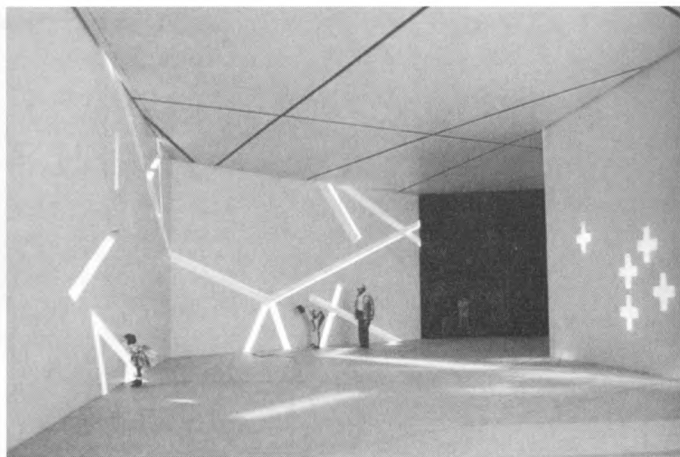
izvaneuropke civilizacije. Muzejski otok na rijeci Spree polako se budi iz dugog sna i započinje složeno funkcionalno preustrojavanje, koje zahvaća sve njegove monumentalne građevine. Zbirke moderne umjetnosti od Goetheova doba do ranog Beckmanna preselit će se iz dvorca Charlottenburg u Alte Nationalgalerie, Schinkelov Altes Museum i Bode-Museum također će biti preuređeni tako da će preuzeti zbirke antičke umjetnosti, a rekonstruirat će se i Neues Museum, od kojega su nakon ratnih razaranja ostale samo ruševine.

U očekivanju završetka toga golemog pothvata, Senat je ostvario dva projekta. Prošle je godine završeno uređenje Hamburgerbahnhofa, kojemu je dana jedinstvena zadaća - riječ



2.

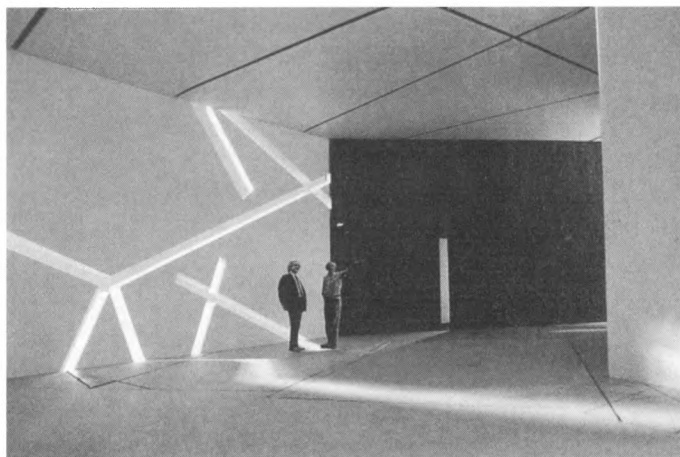
izgradnjom Muzeja njemačke povijesti nakon 1945. u Bonnu, u kojemu je oprezna alkemija tumačenja društveno-povijesnih pojava izdestilirala povijesnu sliku koja je ubrzo brechtovski definirana kao multimedijalna ikona neodoljiva uspona demokršćanske partije nakon Drugog svjetskog rata i njezina samouznošenja kao tvorca jedinstva nacije. Na tu je tezu Hans Haacke već dao radikalni kritički odgovor svojim radom u njemačkom paviljonu na Venecijanskom bijenalu 1993.; pod prekrivenim ruševinama ispred kojega su bile postavljene povijesne fotografije Hitlerova posjeta Bijenalu 1938. i divovsko povećanje novčanice od 1 marke, neospornog simbola ujedinjenja koje je prije izraz ekonomskih negoli društvenih i političkih težnji.



3.

je gotovo o muzeografskom paradoksu - u muzeju sadašnjosti koji danas izlaže sjajnu zbirku suvremene umjetnosti Marx. Pri kraju je proširenje Berlinskog muzeja na Friedrichstrasse. Upravo je na taj muzej usmjerena pozornost javnosti zbog sporedne i eksplozivne činjenice, odlaska kustosa Amnona Barzela, a osobito zbog specifičnog značenja koji taj muzej dobiva u današnjem trenutku redefiniranja nacionalne povijesti, ne samo kada je riječ o zbivanjima u Berlinu nego i u cijeloj Njemačkoj.

Na tom je polju Savezna Republika već ostvarila snažan pothvat

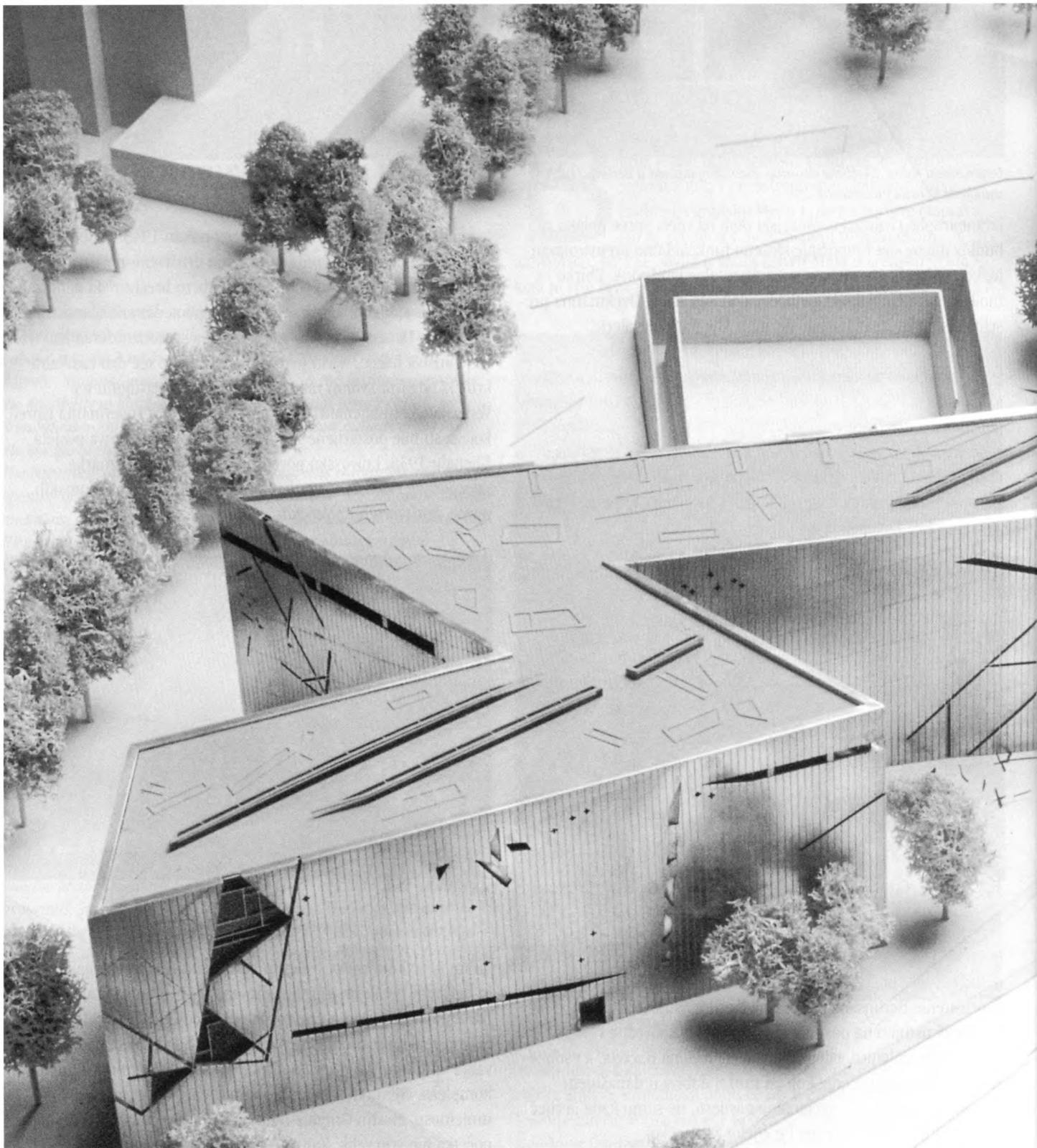


4.

Ali radi lište o kojem se u Berlinu danas najviše raspravlja svakako je Berlinski povijesni muzej, osnovan 1962. godine i smješten u baroknoj zgradi starog Prizivnog suda. Godine 1988. bilo je predviđeno veliko proširenje tog muzeja. Nije bila riječ samo o povećavanju izložbene površine i smještanju povećanih zbirki u novi kompleks, čiji moderni dio udomljuje stari Muzej primjenjene umjetnosti, Martin Gropius-Bau. Kulturni ulog u igru od samog je početka bio vrlo velik. Zajedno s idejom proširenja u žarište je odlučno stavljena i zamisao ondašnjeg ravnatelja Rolfa Bothea,

jedna od temeljnih komponenti muzeja, židovski odjel, koji i danas izaziva prepirke i koji je doveo do bučnog odlaska kustosa, kojeg je, međutim, 1994. jednoglasno izabrao upravni odbor. Od 1979. u muzeju je postojao Židovski odjel, o čijem su postojanju i značaju 1988. godine raspravljali predstavnici gradskog senata i Židovske zajednice na jednom skupu u Aspen-institutu u

Berlinu. Njemačka povijest između 1933. i 1945. razdvojila je i razorila ono što je u Berlinu, kao i u velikm dijelu Srednje i Istočne Europe, bilo spojeno: vezu između židovskog elementa i onoga nežidovskoga, složenu i ponekad konfliktnu vezu, ali tako duboko ukorijenjenu da je tvorila nerazdvojni spoj na kojem su se u Berlinu, više nego igdje drugdje, oblikovali izgled i život grada.



Prema zagovornicima proširenja, taj je čvor ponovno trebalo zavezati, kako zbog objektivnog vraćanja povijesti, tako i zbog moralnog angažmana u odnosu prema nacističkoj prošlosti, kojeg je posljednjih desetljeća na sebe preuzeo najsavjesniji dio Njemačke: ispuniti praznine u memoriji i otvoreno pokazati ono što je bilo potisnuto, za tvorce muzeja predstavljaju ponajprije

doprinos stvaranju nove političke svijesti u zemlji. Tome se pridružuje i činjenica da sam grad Berlin prolazi kroz složenu fazu redefiniranja vlastite slike. U obilju gospodarskih ulaganja i ulaganja u nekretnine kojima su izložena vitalna gradska čvorišta, još se jednom iskazuje težnja za ustrajavanjem na prevladavajućoj ekonomskoj prije negoli na kulturnoj ulozi glavnoga grada zemlje,



Maketa Povijesnog i Židovskog muzeja u Berlinu

koja je povijesno obilježena snažnom i slojevitom autonomaškom tradicijom.

Odlazak Izraelca Barzela, izazvan dugim i tegobnim nizom polemika, proizlazi iz uloge koju je on preuzeo na sebe u organizaciji postava muzeja i u definiranju izložbenog programa, koje su mnogi nazvali hegemonističkim i pretjeranim. Barzel je prihvatio tezu o uskoj vezi između povijesnog muzeja i povijesti židovske zajednice: vezi koju bi valjalo iskazati artikuliranim postavom. Za dio posvećen povijesti same židovske zajednice predviđen je zaseban prostor u novoj građevini, u dijelu ukopanom u zemlju, gdje će biti izloženi predmeti i dokumenti, ponajviše vezani uz vjeru i njezine specifičnosti. Progon i istrebljenje Židova imat će također važnu i autonomnu ulogu unutar cjelokupnoga kompleksa. Veza židovskog elementa s cjelokupnim gradskim tkivom i njegov doprinos znanosti, umjetnosti i kulturi pokazat će se, međutim, u posebnom odijelu posvećenom razvitku modernog Berlina u prvoj polovici stoljeća, izložbenoj zoni zamišljenoj kao mjesto spajanja tragično prekinutih ostataka prošlosti. Posjetitelju će, dakle, biti ponuđeno kritičko čitanje povijesti u svjetlu današnjeg razmišljanja o smislu i sudbini te teške veze. U novoj zgradi, zajedno s poviješću Berlina nakon Drugog svjetskog rata, nalazit će se i odjel posvećen kazalištu i modi, kao i čitaonice i dvorane za savjetovanja. Na trećem katu bit će depoi i uredi: sveukupna površina od 10.000 četvornih metara, od kojih je 4.300 namijenjeno izlaganju, uz predviđene troškove od 117 milijuna njemačkih maraka.

Barzel, koji dolazi iz okružja moderne umjetnosti (među ostalim, bio je dinamični kustos Muzeja Pecci za suvremenu umjetnost u Pratu u Italiji), preformulirao je početnu zamisao povezivanja muzeja u njegovoj cjelovitosti i židovskog odjela, prema vrlo zanimljivome muzeografskom principu, koji je istodobno izazvao razdorno nerazumijevanje. Njegov projekt stvaranja muzeja u kojemu židovski identitet neće biti definiran samo povijesno, izlaganjem zbirke, nego će proizaći iz niza umjetničkih zahvata, izložaba i manifestacija kojima židovski element poprima aktivnu ulogu, analognu onoj koju je imao u prošlosti, ali u suvremenom estetskom stilu. Taj projekt koji muzej pretvara u svojevrstni kulturni laboratorij naišao je na otpor, te se pojednostavljeno počelo govoriti o "Židovskome muzeju" ili o "Židovskoj Kunsthalle", a ne više o "Berlinskome povijesnome muzeju - Židovskome muzeju". Nesporazum proizlazi iz početne formulacije imena muzeja, razapetog poput vrlo tankoga konopca koji valja prijeći i održati ravnotežu, a s kojeg je Barzel, čini se, pao, ne toliko zbog kvalitete svojega prijedloga, koliko zbog strategije kojim ga je provodio i zbog karaktera glavnih likova te priče: kustosova odlučnost s jedne strane, a s druge nesigurnost političkih i kulturnih moćnika koji su bili izloženi nizu međusobno suprotnih pritisaka prema kojima nitko nije htio zauzeti jasan stav.*1 Preformuliranje Barzelova projekta može zapravo značiti jednostavno odbacivanje poticajnog i dotad neviđenoga muzeografskog rješenja: tako bismo ponovno zašli na područje usko disciplinirane rasprave ograničene samo na one koji se bave tim poslom. Ali može li ponovno smještanje židovskog elementa unutar zidova određenog prostora izazivajući

ponovno zapadanje u softicirane ali dvoznačne oblike, u ideologiju razdvajanja, otvoriti ranu njemačke povijesti i nacionalne sadašnjosti, njezinih novih nemira nakon ujedinjenja, ksenofobije i ponovne pojave neonacističkog ponašanja. Od toga implicitno boluje rasprava o budućnosti muzeja, što se proteže daleko izvan sjajnih metalnih zidova nove građevine. To je problem s kojim se valja suočiti, problem koji bi mogao zadesiti i druge europske gradove složenog identiteta, u onoj fazi u kojoj granice vjerskih, rasnih, jezičnih i kulturnih skupina postaju sve izraženijima. Dolazimo tako do zgrade, koja je svakako jedna od najzanimljivijih na trenutačnoj europskoj sceni, a koja se danas nalazi u poodmakloj fazi dovršavanja. Daniel Libeskind, poljski arhitekt koji je pobijedio na natječaju objavljenom 1988., zamislio je tlocrt izlomljenih linija koji se razvija tik uz prvotnu baroknu jezgru posvećenu povijesti grada od kraja 18. stoljeća do vilhelmovskog razdoblja.*2 Sam tlocrt uvodi glavna obilježja arhitekture: asimetriju, isprekidanost i pokret. U cjelokupnom kompleksu prevladava dijagonala, kako u raspodjeli unutarnjih prostora, tako i u izgledu fasada: u skladu s tim motivom su i koso izrezani prozori, što potiče i kretanje posjetitelja, sugerirajući neprestanu izmjenu perspektive i brojne poglede prilikom pristupanja predmetima koji će biti izloženi i njihovoj precepciji. Arhitektura ne ustraje na teatralnim elementima nemira i iznenađenja, nego ističe težinu procesa ponovnog uspostavljanja izgubljenog jedinstva i nadu u neko novo i drukčije poistovjećivanje s poviješću grada. Libeskind kaže: "Muzej za grad kao što je Berlin ne bi trebao postojati samo za današnje građane, nego bi, s imaginarnog i metaforičkog stajališta, morao biti dostupan građanima prošlosti i budućnosti, trebao bi biti mjesto za sve, mjesto za afirmaciju, zajedničkog naslijeđa. Dokle god postoje, otkad postoje i dokle god budu postojali Berlinčani, u njemu će naći zajedničku nadu koja proistječe iz pojedinačnih želja."*3 Činčana oplata oko cjelokupne građevine potječe iz tradicionlanoga konstruktivnog sustava, koji se u gradu koristio još od Schinkelovih vremena, istodobno stvara suprotne efekte svijetleće lakoće i zaštitnog oklopa. Usko izrezani prozori, više nego njihov kosi položaj koji se stalno ponavlja, naglašavaju taj drugi aspekt, koji je možda element o kojem bi najviše valjalo raspravljati kod neke građevine koja želi biti što otvorenija i što više komunicirati s vanjskim svijetom. Čitav je kompleks obilježen praznim unutarnjim prostorima, kojima se ne može prolaziti, a kojima se žele predočiti cenzure i praznine u modernoj povijesti grada. Po definiciji, arhitektura modelira prazninu, dajući joj oblik i mjeru. U ovom se slučaju odvija obratni proces: praznine oblikuju arhitekturu i daju joj značenje, kako bi stvorile njezin nevidljivi nosivi kostur i tako preokrenule kanone prostorne percepcije građevine. Podzemni dio muzeja prelazi dvije osi. Jedna od njih vodi prema najvećem praznom prostoru, "tornju holokausta", koji po visini zahvaća cijelu građevinu i, kada se obilazi muzej, kroz uske se prozore može vidjeti s različitih mjesta. Toranj je jedini prazni prostor u muzeju u koji se može ući. Pristupiti mu se može iz baze, a natkriven je krovom koji jedva propušta svjetlo. U njegovoj unutrašnjosti, koja je zatvorena, ali ne i zapečaćena, Barzel je

predvidio reproduciranje snimke jedva raspoznatljivih glasova koji nešto govore, žamor svjedočanstava koji bi trebali dirnuti i obuhvatiti posjetitelja.

Druga os vodi prema van, prema "vrtu izgnanstva", djelu u kojem se na jedinstven način spajaju prostorna vizija i plastička koncepcija arhitekture. Riječ je o kamenom vrtu, kvadratnog tlocrta: tlo je ukošeno, a geometrijski je prostor podijeljen pravilnom mrežom lagano nakošenih pilastera koji ništa ne nose. Posjetitelj koji se kreće između površina lišenih horizontala, vertikalna ili pravih kuteva osjeća se izgubljenim i dezorijentiranim, tako da stvarnost koja ga okružuje percipira u znaku nestabilnosti.

Libeskind tako, u suhom i dramatičnom obliku, ponovno nudi fizičko i psihološko iskustvo udaljenosti od *beimata* i dolaska u nepoznato, *unheimlich*, istodobno pokazjući latentno stanje opasnosti, dvostrukog rizika gubitka unutarnje ravnoteže i nevidljive prijetnje koja dolazi izvana. Dvije arhitektonske metafore istrebljenja i razdvajanja poprimaju tako u ovom kontekstu vrijednost koji svi smatraju mnogo većom nego što to može izraziti spomenik holokaustu, projekt o kojem je i grad Berlin počeo razmišljati i na koji se vratio zbog nezadovoljstva iznesenim prijedlozima. U novome muzeju dekonstruktivistička arhitektura, a Libeskind je jedan od njezinih prethodnika, gubi značajke rafiniranog dizajna, koji je sve više poprimala u Eisenmannovim ili Gehryjevim zahvatima, i opet poprima moralni aspekt, izmičući tako opasnim hridima dekorativnosti, na koje se nasukao velik dio postmodernističkog pokreta. Libeskind se nadovezuje na njegove kulturne korijene: konstruktivizam povijesnih avangardi, kojemu se arhitekt svjesno priklanja i koji primjenjuje u povijesno-kritičkom ključu. Ako je Tatlinov i Melnikovljevi konstruktivizam s početka stoljeća nudio novi estetski i društveni sustav u bitno proturenesansnom i antiperspektivnom prostoru Istočne Europe, možemo ustvrditi da Libeskindov dekonstruktivizam razračunava s poviješću arhitekture modernizma i pokazuje kako je želja da se stvori novi poredak koji neće voditi računa o onome što se dogodilo u europskoj povijesti nemoguća.

Zgrada tako postaje vrijedna kao arhitektonsko djelo koje se suproavlja istodobnim konstrukcijama s berlinskih gradilišta, ali i stupa u dijalog s njemačkim i europskim muzejima. Nakon velikog vala u osamdesetim godinama, kada se Njemačka, poput Europe iz Tisućite godine, prekrila novim ogrtačem muzejskih zgrada, novijih je ostvarenja sve manje i manje. U novoj njemačkoj muzeografiji prevladao je, dakle, racionalizam, osim nekih iznimki, kao što je Gradski muzej moderne umjetnosti u Mönchengladbachu, koji je između 1972. i 1982. projektirao Hans Hollein. Novi Berlinski muzej, međutim, reafirmira snažno simboličko značenje i uvrštava se u prosvjetiteljsku struju rječi arhitekture, čiji su začetnici u klasičnom ključu Ledoux i Boullée, a koju Libeskind ponovno promišlja s gotovo ekspresionističkim naglaskom. To je razlog više zbog kojeg je projekt za muzej povijesti Berlina i berlinskih Židova zasluuje značenjem bogat postav i zauzimanje jasnog stajališta.

Bilješke:

1. Za pregled novijih zbivanja oko muzeja, vidi: J. Nawrocki: Blitz Donner. Politikum. Problemzone Jüdisches Museum Berlin; nash dem Abgang des Direktors Amon Barzel haben Senat und Jüdische Gemeinde viel zerschlagenes Porzellan zu kütte, u: Die Zeit, Hamburg, br. 28, 4. Juli 1997.
2. Projekt muzeja predstavljen je u: D. Libeskind, Erweiterung der Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum, hrg. Kristin Feireiss, Ernst & Sohn, 1992.
3. Ibidem, str. 60.

S talijanskog prevela: Markita Franulić