

YU ISSN 0350-2635

MUZEOLOGIJA

21/1977

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ

M U Z E J

U PROŠLOSTI

I SADAŠNOSTI

MUZEJSKI DOKUMENTACIONI CENTAR — ZAGREB

U nastojanju da u razumnom opsegu prikažemo mijene i tipične oblike prikupljanja predmeta u toku povijesti, može se potkrasti greška koju ovim uvodom želimo umanjiti. Kako smo, naime, htjeli da kvantitativnom ravnomjernošću prezentiramo tok generalnih muzeoloških koncepcija — od onih arhaičnih oblika kada su predmeti bili čuvani u tami mikenskih riznica i podrumima Prijamova dvora, pa do muzejskog djelovanja među straćarama siromašne četvrti Mexico-Cityja, i dovršenog mamut-muzeja Centre Pompidou — današnjica sa svojim uzbudljivim problemima bit će neminovno zapostavljena.

Dopustit ćemo stoga sebi slobodu da identificiramo one probleme suvremene muzejske prakse, koji privlače pažnju ne samo uskog kruga stručnjaka, već i društva u cjelini. Jer muzejska pitanja nisu pitanja samo muzeologa ili kustosa u muzejima; ona u pravilu imaju društveni, politički i ekonomski kontekst. U tom kontekstu ta pitanja treba da budu i postavljena, i u tom kontekstu treba da budu razmatrani mogući odgovori.

Čitajući nedavno jedan članak u specijaliziranoj reviji UNESCO-a »Museum«,¹ naišao sam na riječ malo upotrebljavanu u muzejskoj praksi. To je riječ »imaginacija«. Spremni smo, naravno, odmah povezati je s Malrauxovom idejom »Imaginarnog muzeja« — tom avanturom kojom se ne »izražava« već »doseže«, i čiji Bog ima lik Nespoznatljivog — kako svoj muzej objašnjava sam Malraux.² Ali nije riječ o tome. Taj članak više je pledoaje za ozbiljnu reviziju informativnog sistema što je poduzima suvremena muzeologija, kako bi muzej, ta jedinstvena institucija suvremenog društva, doista postao mjesto javnog i kulturnog života, i to mnogo ekstenzivnijeg i intenzivnijeg nego što je danas. Ako znademo da je autor članka bio od 1964. do 1974. godine direktor ICOM-a, tada njegova razmišljanja u spomenutom članku imaju određenu težinu i važnost koju ne treba zanemariti.

U uvodnom dijelu članka autor nastoji što detaljnije sagledati kulturne potrebe društva u cjelini i pojedinca u društvu. Potpuno je jasno da se te potrebe razlikuju od onih koje su formirale lik i oblik muzeja u prošlosti. Navodeći nekoliko klasičnih primjera muzejskog rada koji odgovara potrebama današnjice (Regionalni muzej u Brnu, Prirodoslovni muzej u Göteborgu, Nacionalni muzej umjetnosti i narodne tradicije u Parizu), autor smatra da je tip »ekomuzeja« (ekološki muzej), onaj oblik muzejske organizacije koja bi prema njegovom mišljenju mogla uvelike odgo-

¹ MUSEUM No. 3/1976. Huges de Varine-Bohan: Le musée moderne, conditions et problèmes d'une rénovation. str. 127—139.

² Andre Malraux: Glava od obsidijana; Zagreb, 1974.

voriti »une muséologie souple«, i budućim — još neizdiferenciranim — potrebama društva. Problem edukacije u muzejima, direktno je povezan s kulturnom akcijom, tj. akcijom koja bi bila inicirana direktnom vezom između korisnika muzeja i stručnog kadra u njima, i koja bi sebi svojstveno odgovarala i reagirala na različite aktualnosti života i svakidašnjice. Iako je teoretski sve ispravno postavljeno, a često i deklarativno općeprihvaćeno, u praksi je moguće identificirati tri problema koja valja riješiti: problem prostora odnosno lokacije muzeja, problem korištenja kolekcije i problem muzejskog osoblja. To nisu nerješivi problemi, ali želimo li da muzej postavimo u žižu društvenog interesa, mogli bismo pažnju usredotočiti na te identificirane probleme. Od osobite vrijednosti za nas mogu biti autorove opservacije o uspostavljanju efikasnog samoupravnog sistema korisnika, stručnjaka i uprave kao jedinstvenoga tripartitnog faktora odlučivanja, odnosno programiranja muzejske politike.

Iako je ideja ekomuzeja i prihvatljiva i primamljiva, ne mislimo da je to oblik koji bi bio spasonosni izlaz iz krizne i latergične situacije često tipične za mnoge muzeje. Svaki zavičajni ili pokrajinski muzej, koji posjeduje kompleksnu zbirku, može u osnovi funkcionirati kao ekomuzej. Ali za takvo funkcioniranje muzeja nije dovoljan samo kustos i »njegova« zbirka — oni su samo elementarna pretpostavka drugačijeg, suvremenijega funkcioniranja muzeja.

Naravno, odmah nam se nameće pitanje što s ostalim — često i glomaznim — muzejskim institucijama, kao što su, na primjer, nacionalni arheološki muzeji, povijesni, ili umjetnički, koje očigledno pritišće teret prenatrpanih prostorija. Gotovo da bismo prihvatili objektivnost njihovih poteškoća u nastojanju da se reaktivira njihova društvena i kulturna uloga onakva kakva im je bila u času njihova nastajanja. Tu objektivnu poteškoću možemo uvažiti samo do određene granice, i ona je — koliko nam se čini — tehnička. Dijalektička metoda istraživanja povijesti te oblika kulture i civilizacije dala je već toliki broj djela i naprosto začuđuje što ta djela nisu jače utjecala na formiranje suvremene muzejske prakse.³

No dok se ta primjedba više odnosi na arheološke ili povijesne muzeje, umjetnički muzeji našli su se, posebno u toku posljednjih dvadesetak godina, u krajnje nezavidnom položaju. U takav položaj dovela ih je suvremena umjetnička produkcija, često direktno usmjerena protiv muzeja. Čak i takav autoritet kao što je Norman Reid, direktor Tate Galerije, izjavljuje da je potrebno provjeriti nije li ideja muzeja u tradicionalnom smislu te riječi (misli vjerojatno i na vlastitu instituciju) inkompatibilna s novim aktivnostima, spektaklima, happeningima, fluxusom i proširenim medijima. Primjeri Stedeljka u Amsterdamu i Muzeja moderne umjetnosti u Stockholmu ukazuju na to da je moguće pronaći valjano rješenje unutar samih muzeja moderne umjetnosti; rješenje stvaranjem alternativnih institucija poput londonskog ICA (Institute of Contemporary Art), koje predstavljaju institucionalni ventil za suvremenu

³ Posebno kod nas — da budem jasan. Pri tom imamo na umu djela poput Mumfordove »Tehnike i civilizacije«, interpretacije antičke povijesti Rostoveca, povijesti kulture Bronowskog ili K. Clarka, tehnike J. Ellula i prirodnih znanosti J. Monoda. »Antički grad na istočnom Jadranu« dr Mate Suića primjer je takvog djela s našega jezičkog i znanstvenog područja.

umjetnost između privatnih galerija i sala za umjetničke izložbe na jednoj strani i muzeja na drugoj. To je donekle ublažilo konfliktnu situaciju, između umjetnika i muzeja, ali, kao i svaki palijativ, zaobišlo je suštinu problema.

U traganju za adekvatnom formom djelovanja umjetničkih muzeja, Stedelijk muzej u Amsterdamu toliko je dinamizirao svoju aktivnost da je potkraj šezdesetih i na početku sedamdesetih godina priređivao godišnje oko četrdeset izložbi suvremene umjetnosti. Premda je Stedelijk možda ekstremni primjer, veliki evropski muzeji bili su tih godina u neprestanom seljakanju; čas su se skidali stalni postavi da bi dvorane mogle primiti velike izložbe, drugi put kolekcije su bile znatno okrnjene zbog toga što su djela bila posuđena za druge velike izložbe, a koje su kustose muzeja susjedne zemlje stavljale pred zadatke skidanja i ponovnog postavljanja stalnog postava svoga muzeja... i tako dalje. Sjećamo se beskrajnih repova posjetilaca pred muzejima u kojima su se održavale izložbe poput »Tutankamon«, »Picasso«, »Rubens i njegovo vrijeme«. Hedonistička kultura, ili kako bi je suvremeni sociolozi nazvali kultura potrošačkog društva, dobro je nagrizla muzeje, a što je najparadoksalnije, tradicionalni linearni postav, kontinuum podataka i unaprijed zacrtana trasa obilaska, vanredno je podudarala s takvom kulturom.

Uistinu — da se vratimo riječima na početku spomenutog stručnjaka — potrebno je mnogo imaginacije da se problem veze muzej-društvo riješi primjerno. Pri tom se nikada ne smije zaboraviti da specifičnost muzeja određuje predmet pohranjen u njemu. Predmet kao materijalni dokaz ima prvorazrednu važnost u istraživanju povijesti kulture i civilizacije. Nema stoga nikakvog razloga da se osporava vrijednost općeprihvaćene definicije muzeja kao institucije koja te materijalne dokaze razvoja prirode i društva prikuplja, čuva i pokazuje. Prema tome, ako se upuštamo u reviziju mjesta i uloge muzeja danas, pitanje neće biti »što« već »kako«.

Središnju ulogu u razrješavanju zavrzlane oko tog pitanja trebalo bi da ima muzeolog. Praksa pokazuje da kompleksne probleme divulgacije informacija, primarne ili sekundarne važnosti, više ne može efikasno rješavati i pratiti muzejski kustos opterećen feudom zbirke za koju je zadužen; još manje je kadar analizirati efekte povratne sprege — po našem mišljenju bitnog faktora u određivanju muzejske politike i muzejskog programa. Ne mislimo pri tome da je primjena teorije informacija spasonosno rješenje — posebno u pogledu širenja informacija — budući da je riječ o grani kibernetike koja često zanemaruje sve suptilnosti i kontroverzije karakteristične za ponašanje ljudske jedinice i društvenog organizma. Muzej nije televizija, već intelektualna avantura, te traganje za efikasnim odgovorom na pitanje »kako« zahtijeva mnogo više kreativnosti od jednostavne primjene binarnog sistema.

Svijest o veličini te intelektualne avanture imali smo priliku upoznati u Malrauxovim razmišljanjima o Imaginarnom muzeju. Imaginarni muzej izrastao je na spoznaji da »mnoštvo djela svih kultura ne »obogaćuje« Louvre, već da ga dovodi u pitanje«. ⁴ Ipak, mislimo da je Imaginarni mu-

⁴ A. Malraux: o. c. str. 74.

zej samo alternativa — prihvatljiva doduše — jer ostaje otvoreno pitanje kakav Imaginarni muzej možemo pružiti čovjeku koji nikada u svom životu neće čuti za Zakladu Maeght, a kamoli stupiti u njene prostorije. A, ruku na srce, i taj čovjek ima pravo na svoj muzej. Zbog toga Imaginarni muzej možemo smjestiti u kutak svojega duha, smatrajući ga krasnom alternativom sadašnjim svaštarnicama i depoima, ali ne i putokazom suvremene muzeološke teorije i prakse pred kojom se sve očitije otvaraju prostranstva zemalja u razvoju; ne samo to — vlastiti dom još je uvelike hereditarno opterećen konvencijama devetnaestog stoljeća. Stoga suvremeno koncipirana muzeologija istodobno treba biti i dijagnostičar i terapeut kako bi nam dala onu teoretsku osnovu koja bi muzejskoj praksi otvorila vrata 21. stoljeća koje je blizu.



Opće je poznato da su muzeji specifične kulturne institucije koje prikupljaju, čuvaju, znanstveno obrađuju i javno prikazuju predmete umjetničke, kulturne i znanstvene vrijednosti. Ta vrlo jednostavna definicija muzeja u pravilu je i zakonski sankcionirana, a o tim osnovnim dužnostima muzeja najčešće se brinu nacionalni muzejski savjeti i Međunarodni savjet za muzeje pri UNESCO-u sa sjedištem u Parizu.⁵

Slovo zakona nije međutim izmišljeno, ono je samo iskaz određenoga društvenog dogovora, utemeljenog još u klasičnoj grčkoj kozmogoniji, koji individualno i kolektivno pamćenje stavlja u temelje ljudski uređenog svijeta. Oblici ispunjenja takvoga društvenog dogovora nisu naravno u toku povijesti bili istovjetni, mijenjali su se istodobno s mijenom epoha, sa smjenom kulturnih i estetskih kriterija određenog doba.

U takvom dijalektičkom sklopu, muzej danas nije nikakav posebni izuzetak. Stoga razumijevanje, usmjeravanje, afirmacija i kritika današnjih muzeja moraju poći s točke elementarnog poznavanja povijesnog toka ideje o prikupljanju stvari; na drugoj razini, potrebno je kritički razmotriti kulturno-sociološke okolnosti svakoga pojedinog povijesnog oblika muzejske institucije jer, razmatrajući raznolikosti i sličnosti, možemo s mnogo više hrabrosti i argumenata, a i kritičke svijesti, ući u delikatno područje procjene smisla, efikasnosti i društvene relevantnosti današnjih muzeja. U našim predavanjima, međutim, nećemo ići tako daleko. Zaustavit ćemo se na razini prolegomene budućoj muzeologiji, koja će barem na našem jezičkom području nastojati izgraditi smišljen i cjelovit teoretski sustav znanosti o muzejima, bez koje — to postaje sve očiglednije — ne možemo dalje provoditi sustavnu i promišljenu ne samo muzejsku, već i kulturnu politiku.

U osnovi čin prikupljanja predmeta toliko je usađen u ljudsko ponašanje da ga s pravom možemo svrstati u istu kategoriju s ostalim temeljnim osobinama čovjeka kao što su rad, ljubav, moć spoznaje, stvaralaštvo. Aktualiziramo li tu misao, područje interesa muzeologije mogli bi postati kolekcioneri najrazličitijih i najnemogućijih stvari; svi oni, bez obzira prikupljaju li značke, jelovnike ili registarske tablice, rade muzejski posao: prikupljaju, znanstveno — u skladu sa svojim mogućnostima — obrađuju svoju birku, i ponosno je pokazuju krugu svojih prijatelja i znanaca. Svi bi oni sa stanovišta suvremeno koncipirane muzeologije

⁵ U toku završnog redigiranja ovog rukopisa objavljen je napokon novi Zakon o muzejskoj djelatnosti Socijalističke Republike Hrvatske. Član 1. toga zakona definira muzejsku djelatnost ovako: »Muzejska djelatnost u smislu ovog zakona, kao cjeloviti radni proces, obuhvaća sistematsko sakupljanje, čuvanje, stručnu zaštitu, stručnu i znanstvenu obradu i idejno-obrazovno prezentiranje pokretnih kulturnih dobara.« Zakon o muzejskoj djelatnosti, Narodne novine SRH, br. 12/XXXIII, od 28. ožujka 1977.

trebali biti smatrani potencijalnim animatorima kulture, potencijalnim čuvarima starina i popularizatorima znanstvene misli. Štoviše, iskustvo nas uči da su mnoge zbirke, nastale iz dokolice i hobija, s vremenom prerasle u vrijedne kulturne cjeline prvorazredne spomeničke vrijednosti.

Drugi međaš znanosti o muzejima duboko je u području kulturne antropologije. S područja te znanosti dolaze nam brojni podaci o najrazličitijim oblicima prikupljanja predmeta. U načelu, motivi prikupljanja predmeta u primitivnim društvenim organizacijama imaju magijski ili ekonomski karakter, ali se često — naročito kod kolekcija vezanih uz kult — kao gotovo nesvjesni motiv prikupljanja, javlja potreba za očiglednim dokazivanjem kolektivnog pamćenja na kojemu se temelje društveni odnosi u nekoj porodičnoj ili plemenskoj zajednici.⁶ Svaka kolekcija u takvim društvenim zajednicama veže uz sebe i posebnu društvenu funkciju poznatu danas kao muzejski kustos; to je čarobnjak, vrač, šaman ili poglavica pri čijoj je nastambi najčešće kolekcija za pleme značajnih predmeta, i koji je zadužen ne samo za čuvanje takve kolekcije, već i za tumačenje smisla i funkcije svakoga pojedinog predmeta iz te kolekcije. U tim ranim društvenim oblicima treba prepoznati još jedan sasvim specifičan oblik muzejske djelatnosti — povremenu izložbu, koja se događa jednom godišnje, ili u posebnim izvanrednim prilikama, kad se kolekcija, fetiši i totemi iznose iz tmine posvećenog prostora na — da tako kažemo — javni uvid, kako bi svi zorno vidjeli da su im zaštitnici, koji utjelovljuju pamćenje, njima na dobrobit, još prisutni.

Međaši, dakle, suvremeno mišljene muzeologije ne određuju samo jedno znanstveno područje, već prije svega krug znanstvenog interesa, tako da se međašne točke zapravo dodiruju i prožimaju u ishodištu, odnosno završnici kruga kojim smo slikovito htjeli prikazati muzeologiju kao tipičnu interdisciplinarnu znanost. Ono što oba međaša zbližuje jest osobina da je prikupljanje spontano i dobrovoljno, bez djelovanja neke više filozofske ideje i bez posebnoga društvenog sankcioniranja. Prikupljanje je u oba slučaja naprosto integrirano u ljudsko ponašanje, i ono, kao specifičnost kakvom je danas smatramo, s muzeološkog gledišta, postepeno nestaje iz našeg vidokruga.

Daljnje razmatranje muzeološke problematike dovest će nas do časa kada ćemo u čudu zastati pred veličanstvenom predodžbom kojom su Grci homerskog vremena predstavili sebi tok odnosa što nastaju pod nepo-

⁶ Strukturalistička antropologija Claude Lévi-Straussa otkriva nam zanimljive detalje, vezane uz predmet našeg interesa. U poglavlju »Pronađeno vreme« Lévi-Strauss pišući o Aranda plemenu koje živi u srednjem dijelu Australije, navodi ovaj primjer: »Znamo da su šuringa predmeti od kamena ili drveta, približno ovalnog oblika, sa šiljastim ili zaobljenim krajevima, i da su na njima često urezani simbolični znaci; a ponekad to mogu biti i obični neobrađeni komadi drveta ili neuglačani obluci. Bez obzira na svoj izgled, svaki šuringa predstavlja fizičko telo određenog pretka i on se svečano predaje, s kolena na kolenu, onome urođeniku za koga se veruje da je taj reinkarnirani predak. Šuringa se slažu i kriju u prirodnim skloništima, daleko od prometnih staza. Povremeno se vade radi pregleda i upotrebe i svaki put se glačaju, mažu i boje, i pri tom im se upućuju molitve i inkantacije. Zbog svoje uloge i načina na koji se sa njima postupa, oni pokazuju upadljivu sličnost sa arhivskim dokumentima ...« (Lévi-Strauss: *Divlja misao*; Beograd 1966, str. 276).

srednom vladavinom starohelenskog božanstva Kronosa. Profesor Albert Bazala u svojem komentaru Heziodove »Teogonije« ispravno je primijetio da je impostacija Mnemozine, božice pamćenja, pri samom vrhu hijerarhijske ljestvice grčkih bogova, »nazrijevanje sinteze prošlosti i sadašnjosti u jedan smislen niz međusobno prilagođena mnoštva pojedinosti«,⁷ te da se »stabiliziranje djelatnosti i odnosâ osniva na funkciji pamćenja«. Ali Mnemozina nas interesira i zbog njenih intimnih odnosa sa Zeusom. Kao plod ljubavnih noći rađaju se od majke Mnemozine i oca Zeusa — Muze, njih devet na broju, čije zajedničko ime etimološki predstavlja korijen današnje riječi »muzej«.

Današnje riječi, ali ne i izvornog smisla. Klasična Grčka ne poznaje instituciju muzeja u smislu mjesta ili građevine posvećene umjetnosti; Muze, za razliku od ostalih božanstva, nemaju hramova, njima se ne prinose žrtve, one su samo oličenje duhovne stvaralačke sposobnosti koja treba služiti na radost bogova i ljudi. Stoljeća su morala proći do časa kada već pomalo dekadentna helenistička kultura Mediterana stvara od uzvišene i slobodne funkcije Muza u Heladi, instituciju koja pod jednim krovom i jednom upravom objedinjava i slavi sve Muze. To je kraj djevičanskog razdoblja, kraj litalice-pjevača i pjesnika, slobodne i narodne kulture polisa, i prvi zametak elitno koncipirane kulture i kulturne politike, arhetip one forme muzeja koju ćemo u 19. stoljeću nazvati hramom umjetnosti ili tvrđavom kulture.

Muzej što ga je dinastija Ptolemejevića osnovala u Aleksandriji u 3. stoljeću prije n. e. bio je u osnovi koncipiran kao Dom Muza, kao mjesto gdje se unapređuje i predaje znanost, gdje se slave i njeguju lijepe vještine. Opremljen bogatom bibliotekom, zbirkama umjetnina, botaničkim i zoološkim vrtom, opremom za astronomska osmatranja, anatomskim institutom, a organizaciono i administrativno vezan uz državu koja je financirala rad te ustanove i određivala vrhovnog svećenika, tj. direktora, i, konačno, gdje su se školovali državni stipendisti, aleksandrijski muzej vrlo je nalik suvremeno organiziranom koledžu, tj. suvremenoj znanstvenoistraživačkoj instituciji. Ako ga se tako shvati, dakle ako ga se shvati kao znanstveni, istraživački i edukativni centar koji predaje enciklopedijsko znanje, aleksandrijski muzej predstavlja paradigmu misaonog i funkcionalnog razvitka ideje što se začela u mitološkom ljubakanju Zeusa i Mnemozine.

Bilo bi međutim pogrešno kada bismo napustili ovo razdoblje bez retrospektivnog uvida u zbivanja između aleksandrijske paradigme i arhetipskih oblika muzeja o kojima smo obaviješteni bilo putem pisanih izvora, bilo putem arheoloških iskapanja.

Hramovi u Ateni, Delfima, Korintu, Olimpiji na otoku Delosu, uza svoju kultnu funkciju, služili su istodobno kao neka vrsta depozitne banke, kojoj se na čuvanje povjerava blago i umjetnički obrađeni predmeti. Tu, pod zaštitom bogova, često u posebnim manjim građevinama sagrađenim na zemljištu hrama, čuvana su najvrednija djela svakoga pojedinog polisa. Čuvari hramova bili su istodobno i čuvari blaga — neka vrsta kustosa — i vrlo su se savjesno brinuli za povjereno im blago. Vodili su

⁷ Heziod: Poslovi i dani, s komentarom Alberta Bazale »Mudrost grčkog naroda u priči i pjesmi« Zagreb 1970, str. 110.

spiskove pohranjenih predmeta, u registar su upisivali predmete prema njihovom nazivu i funkciji, bilježili specifičnosti, imena donatora i njihovo porijeklo, primali posjetioce i vodili ih po riznici. Ukratko, radili su sve one poslove koje i današnji kustos obavlja na svom radnom mjestu. Jednom godišnje, u povodu posebnih svečanosti kao što su bile Olimpijske igre, iz hramova se iznosilo blago i umjetnine kako bi se okupljenom mnoštvu zorno pokazala duhovna snaga i ekonomska moć pojedine gradske zajednice. Bilo je to svojevrsno umjetničko natjecanje, prilika ne samo da se reprezentira, već i da se odmjere snage u stvaralaštvu, pjesništvu, glumi, kiparstvu, slikarstvu i muzici.

U samoj Ateni, prijestolnici Helade, između 6. i 5. stoljeća prije n. e., u vremenu, dakle, stvaranja djela klasične grčke umjetnosti, bilježimo i arhetipske oblike galerija slika; Stoa Poikile, trijem ukrašen slikama Polignota s prizorima bitke kod Maratona, nalazio se podno Akropole; Propileji, što su krasili prilaz Akropoli, u svom sjeverozapadnom krilu imali su galeriju slika izrađenih najvjerojatnije na drvenim pločama; konačno — iako je skromnost i jednostavnost života bila karakteristična za sve slojeve atenskog stanovništva — bilježimo i slučaj s Alkibi-jadom, atenskim vojskovođom, koji je svoj dom ukrasio brojnim umjetničkim djelima, što je skromnim Atenjanima palo u oči; političkom pristupu, zbog kojeg su ga Atenjani osudili i Alkibijad pobjegao u Spartu, možda je bio pridodat i taj neuobičajeni luksuz što ga je Alkibijad sebi, na očigled Atenjana, dozvolio.⁸

Teško je reći da u klasičnoj Grčkoj imamo definirano sakupljanje i prezentiranje umjetnina u onom obliku kakav nam je poznat danas. Dođuše, riznice pri hramovima mogu se smatrati arhetipovima, ali ih oblici kulturnog života klasične Grčke — dinamični, otvoreni, demokratski i javni — stavljaju u marginalni položaj u odnosu na generalni obrazac što nam ga daje klasična grčka kultura. Ne treba stoga precjenjivati ulogu klasične Grčke u razvoju muzeologije. Praktički smo još uvijek na razini problematike kulturne antropologije, gdje se smisao prikupljanja predmeta iscrpljuje u magičnoj moći i ekonomskoj vrijednosti prikupljenog. Stvaralaštvo i kultura integrirani u svakodnevnicu nisu imali potrebu za specijalnim domovima umjetnosti. Ono zbog čega nas vrijeme klasične Grčke posebno interesira, jest zadivljujuća apstrakcija formulacije sinteze prošlosti i sadašnjosti koja nadilazi animističku i totemističku predodžbu o svijetu i direktno nas uvodi u dijalektičko shvatanje povijesti i društvenih odnosa — osnovu suvremene znanosti o muzejima.

Imperijalni Rim ne pruža nam posebno uzbudljivu muzeološku sliku. Pljačka, uobičajena praksa pobjednika i u prethodnim povijesnim razdobljima, poprimila je u rimsko vrijeme takve razmjere da je bez bojazni možemo usporediti s još samo dva slična primjera iz povijesti čovječanstva: s pljačkom u vrijeme napoleonskih ratova i otimanjem kulturnih dobara kao što je činila fašistička Njemačka u drugom svjetskom ratu. S jedne strane možemo s udivljenjem promatrati rast

⁸ U odgovoru na optužbe Nikiasa zbog raskoši, Alkibijad odgovara da, naravno, to može pobuditi zavist njegovih sugrađana, ali da će strancu (tj. neprijatelju) to biti znak atensk snage. Tukidid: Pelopeneski rat; Zagreb 1957, knjiga VI, str. 330.



Riznica Atenjana u Delfima, 5 st. prije n. e.

neke samosvjesne društvene organizacije, možemo biti fascinirani time da je taj narod robustnih zemljoradnika dao pečat čitavoj evropskoj civilizaciji, može nas impresionirati i rimska vojna organizacija, i sistem centralnog grijanja i Cloaca Maxima, ali ne smijemo ni jednog časa zaboraviti da su svi ti blistavi trenuci rezultat krute i bezobzirne imperijalne politike, bijede provincija, beskrajno teškoga vojničkog sistema, krvavih dvorskih intriga, incesta, okrutnoga i militantnog odnosa prema kulturama koje su pred rimskom vojnom silom položile oružje.

Sva opljačkana bogatstva, sve umjetnine, slike, kipovi, djela umjetničkog obrta, sve se to otprilike od početka 2. stoljeća prije n. e. u golemim količinama počelo slijevati u grad na sedam brežuljaka. Dva stoljeća kasnije, nakon burnog vremena građanskih ratova, Rim se u Augustovo vrijeme postepeno pretvara u pravu svjetsku prijestolnicu s veličanstvenim trgovima, bazilikama, termama, hramovima — ali bez muzeja. Baš-

tiniku svih do tada poznatih civilizacija i kultura Mediteranskog bazena, Rimu, sudbina je bila zapečaćena: ekspanziju carstva — kako je to Mumford primijetio — pratila je istodobno implozija Rima; slava carstva pretvorila je Rim u grad-muzej, u Nekropolis, koji će tek renesansni zanesenjaci antikom ponovo otkriti svijetu.

U Rimu, dakle, nije bilo muzeja. Aleksandrijska paradigma gotovo je već bila zaboravljena. Riječ »muzej« uopće se nije vezivala uz funkciju sabiranja umjetnina, već je označavala specifične građevine — vile — u kojima su se vodile umne filozofske rasprave. I to bi bilo uglavnom sve. Ali nama nije do simplifikacija, i pogriješili bismo kada bismo s takvom spoznajom završili ovo poglavlje i uz odbljesak ravenskih mozaika krenuli u mrak ranoga srednjeg vijeka.

Koncentracija moći, koncentracija bogatstva u samom Rimu bila je isuviše velika, a da se kao specifičnost ne bi pojavio fenomen prikupljanja najrazličitijih predmeta, uključujući i prikupljanje umjetnina. Rimski generali isprva su se u toku vojni ponašali — rekli bismo — čedno, zadržavajući u vlasništvu tek po neki osvojeni suvenir, a većinu bi blaga namijenili općoj dobrobiti i slavi Rima. Ali već od sredine 2. stoljeća prije n. e., a pogotovo poslije — za Grke fatalne bitke kod Leukopetre 146 godine prije n. e. — vojskovođe i njihovi oficiri vraćaju se u Rim s golemim osobnim bogatstvima, ote tim slikama, kipovima i dragocjenostima u umjetničkom obrtu. U načelu ta su bogatstva krasila domove rimskoga visokog društva, ili su bila pohranjena u hramovima, koji bi se poslije kakvog uspješnog osvajanja podizali u Rimu. Ali je toga umjetničkog blaga bilo toliko da se uvelike koristilo pri ukrašavanju javnih prostora. Natkrite ulice, portici, terme, bili su idealno mjesto za smještaj umjetnina, kipova i slika. U izvještajima suvremenika čitamo da su portici Oktavije, Pompeja, Argonauta, Vipsanije i Apolona bili pravi muzeji na otvorenom; neki su bili ukrašeni isključivo umjetninama, slikama i kipovima, u drugima su bili smješteni predmeti iz domene prirodnih znanosti. Na Via Sacra i Via Saepta Julia bile su smještene trgovine antikvitetima; na tim mjestima redovito su se održavale aukcije umjetnina i proizvoda umjetničkog obrta, a posebno su na cijeni bili radovi grčke arhaike.

Iako ne raspoložemo direktnim svjedočanstvima o javnim muzejima i galerijama carskog Rima, ima određenih indikacija koje govore u prilog njihova postojanja. Vitruvije u svojoj šestoj knjizi o arhitekturi izričito kaže da se »pinakoteke moraju graditi tako da budu okrenute prema sjeveru zbog jednolikog svjetla.«⁹ Plinije nas izvještava o apelu generala Agripe da se privatne kolekcije otvore rimskim građanima i da postanu državno vlasništvo. Iako je Agripa svoju kolekciju uistinu i otvorio za javnost, njegov je apel ostao bez učinka, jer su rimski patriciji radije davali narodu kruha i igara nego ono što su smatrali obilježjem svojih privilegija. Cezarov pokušaj — da tako kažemo — demokratizacije kulture također je jadno završio. Svoju »daktiloteku«, zbirku reljefa, Cezar je poklonio Venerinom hramu, ali je zbirka nakon njegove smrti ponovo završila u rukama pojedinaca. Svetonije piše u svojoj kronici

⁹ Vitruvije: O arhitekturi, Sarajevo 1951. str. 134.

Dvanaest rimskih careva o Augustovoj zbirci gigantskih kostiju i ostalih prirodnih rariteta. Iz istog izvora potječe i informacija o Tiberijevoj galeriji pornografskih slika u njegovoj vili na Capriju. S muzeološkog stanovišta najzanimljivijim nam se čini pokušaj cara Hadrijana, kozmopolita i filozofa, da u svojoj vili u Tivoliju, nedaleko od Rima, stvori neku vrstu »mondaneuma«, integralne muzejske vizije njemu poznatog svijeta. Arheolozi kažu da im Hadrijanova vila u Tivoliju može još i danas pružiti neočekivane nalaze i iznenađenja.

Raspravljajući o rimskom urbanizmu, Mumford je precizno identificirao kroničnu bolest Rima: elefantijazis.¹⁰ Elefantijazis nije mimoišao ni onu domenu koju smatramo predmetom našeg interesa. U neprestanom gomilanju predmeta gotovo se zauvijek izgubio onaj bitni filozofski smisao utemeljen i primjenjivan u svijetu klasične Grčke. Toj gomili stvari, gomili umjetnina, povijest i nije mogla podariti drugu ulogu, nego da zajedno s Rimom postane kojih tisuću godina kasnije arheološka iskopina. Nikakvo gomilanje blaga, nikakav sjaj nije mogao spasiti »bludnicu što sjedi na sedam brežuljaka«, čiju je propast sa zlokobnim prizvukom propovijedao Ivan s Patmosa. Golemi grad, što su ga Vizigoti 24. kolovoza 410. godine zauzeli, unatoč svojoj veličajnosti, bio je još samo Nekropolis, koji čak ni barbari nisu željeli zadržati. Alarikovi Vizigoti uzeli su što im je kao osvajačima pripadalo — zlato, srebro, dragocjenosti — ali ih Rim-Nekropolis nije zanimao; oni su tražili zemlju, a nju im Rim više nije mogao dati. Rim je bio mrtav grad, i zbog toga devet daljnjih stoljeća neće moći igrati bilo kakvu ulogu u našoj retrospektivi muzeja.

Na ovom mjestu gotovo se prekida nit našeg razmišljanja. U kaosu seobe naroda, u vremenima neprestanih provala novih naroda što su se u zapadnu i južnu Evropu slivali s Istoka, ljudi nisu imali vremena da misle na lijepe stvari, da ih čuvaju i da se njima diče. Uz to, čitava antička baština malo je koga interesirala. Ako je nešto moglo interesirati užasnutog čovjeka ranog srednjeg vijeka, prestravljenog likovima stranaca strašnog izgleda što su jezdili njegovom zemljom, tada je to moralo biti nešto vrlo funkcionalno; iver s Kristova križa, dio apostolske odjeće, ili nešto slično što je u nevolji svojom magičnom moći moglo pomoći. Naslijeđena arhitektura foruma, arena, bazilika, bila je nešto pogansko, nedostojno pažnje, osim ako se obrađeno kamenje i ostala građa mogla ponovo upotrijebiti bilo za izgradnju crkava, bilo za izgradnju utvrda.

Ipak, postepeno, iz stoljeća u stoljeće, kršćanstvo — koje je sve do Milanskog edikta 313. godine bilo subverzivni i podzemni pokret — stvara uvjete za rađanje nove tradicije, koja će biti poštovana i vrijedna pažnje. Ali u tom povijesnom procesu još smo uvijek vrlo daleko od muzeja kao oblika očuvanja kulturnih i znanstvenih dobara. Uostalom, pojam »kulturno ili znanstveno dobro«, bio je u srednjem vijeku pomalo neobičan. Prikupljalo se samo ono što je bilo vezano uz crkvu i njenu tradiciju, te ono što joj je davalo moć i podizalo ugled. Najzad, crkva je bila jedina snaga koja je još imala mogućnosti, intelektualne kapacitete, vremena i smisla da se posveti očuvanju prošlosti, jer — ruku na srce —

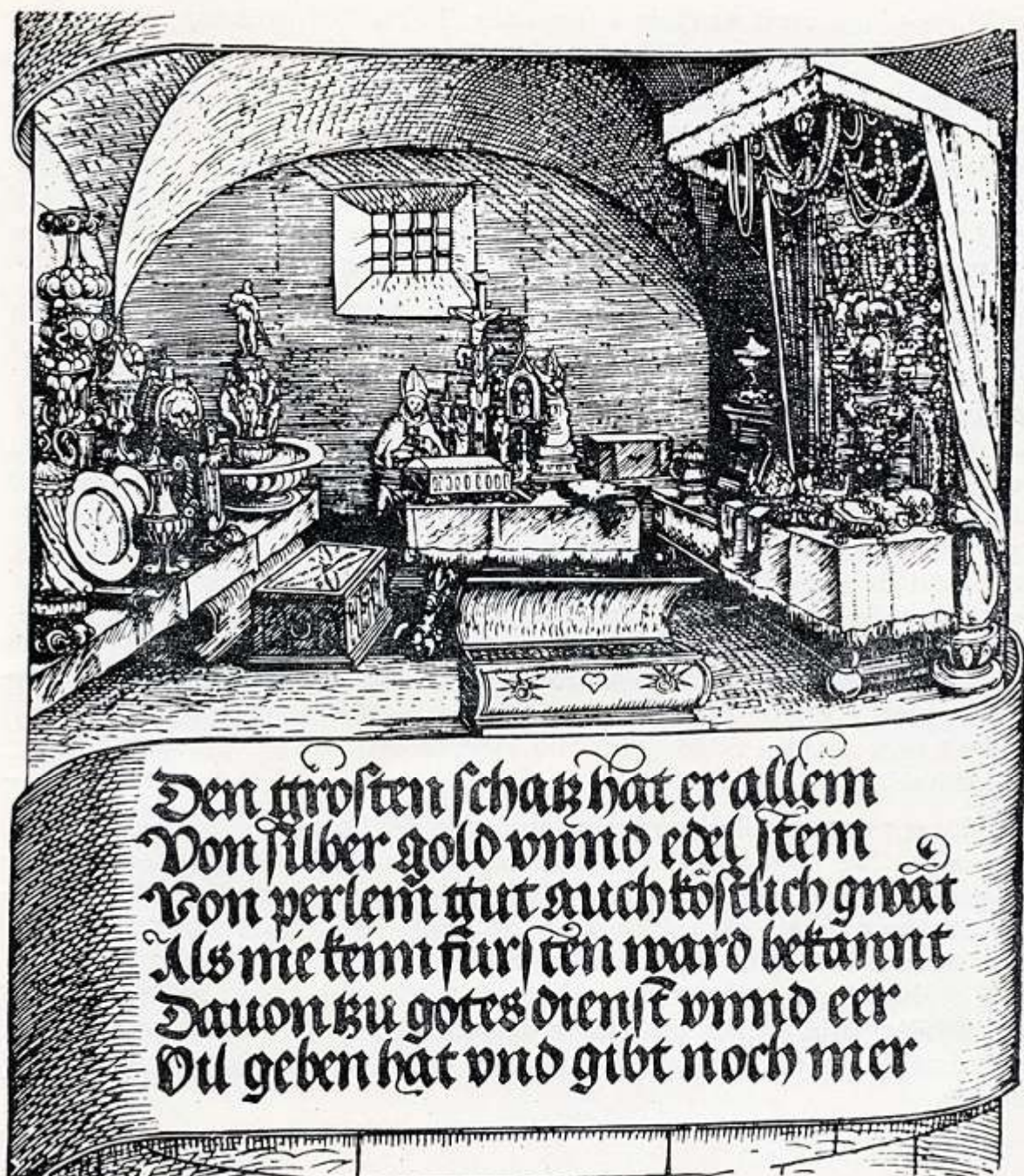
¹⁰ L. Mumford: Grad u historiji, Zagreb, 1968, str. 266—277.

prošlost, ma i poganska ipak je bila i njena prošlost. Svi drugi: car, rimski car, kraljevi, Hrabri, Bez Zemlje, Čelavi, Debeli, Pobožni i Lijepi, svi su oni bili lutalice, bez svoga doma, i svi su oni svoju riznicu, svoj skromni pokretni muzej, nosili sa sobom u sanduku, i povremeno ga pokazivali — prilikom svečanosti — javno, okupljenom plemstvu, vazalima, iz sasvim profanih razloga; ne radi estetskog užitka i duševnog mira, već radi demonstracije moći i bogatstva.

Crkva je, osim toga, imala još jednu prednost. Njene ekspoziture u obliku samostana izgrađenih širom Evrope — mislimo dakle na redovnički pokret od početka 7. stoljeća — pružale su određenu egzistencijalnu sigurnost, omogućavale su nastajanje nekog statično-kontemplativnog stanja, što rezultira smišljenijim retrospektivnim odnosom, koji je u kaotičnom vremenu, bez prošlosti i budućnosti i pod prijetnjom Posljednjeg suda, mogao imati sasvim određenu i nesumnjivo uvjerljivu moć. Nije bez razloga što su se predmeti čuvani u riznicama crkava i samostana nazivali »moći«. Zlato, srebro i dragulji, kojima su bile ukrašene i optočene gotovo istrule kosti, požutjeli zubi, mumificirani i smežurani komadi ljudske kože, bili su samo vanjski izraz nove ekonomske snage i duhovne vlasti, koju je od vremena pape Grgura Velikog (590—604 god.) rimska crkva s mnogo pažnje jačala. Moć se nalazila unutra, okovana starim zlatom, katkad jedva vidljiva, ali svi su znali da je dio sveca-zaštitnika ovdje, među njima i s njima i da će im u nevolji svojom mističnom snagom priteći u pomoć. To se, doduše, uvijek događalo negdje drugdje, ali vjera je češće bila jača od činjenica.

Samostanske i crkvene riznice predstavljaju, dakle, onu sponu koja nam dozvoljava da muzeološku problematiku sagledavamo u neprekinutom povijesnom toku. Svaka takva riznica može se u osnovi smatrati malim lokalnim, zavičajnim muzejem.¹¹ Ambiciozna nastojanja redovnika da uvećaju važnost takvog lokalnog muzeja stvarala su paradoksalne i pomalo smiješne situacije; u srednjovjekovnim samostanskim riznicama širom Evrope nalazilo se čak i po dvadesetak donjih vilica sv. Ivana Krstitelja, sv. Andrija imao je sedamnaest ruku a, sudeći po dokumentima, sv. Agata bi morala imati barem deset »autentičnih« dojkki. U nekim samostanima čuvale su se sve do francuske revolucije pomalo neobične relikvije: kihanje Sv. Duha, uzdah sv. Josipa, pero arhanđela Gabrijela, kosti riba koje je umnožio Krist, zrake zvijezde repatice. Strast kolekcioniranja relikvija nekim je redovnicima toliko pomutila razum da su cisterciti iz Fossanove 1274. godine doslovce skuhalo tijelo sv. Tome Akvinskog, od tijela odsjekli glavu i konzervirali je, kosti, zajedno s lažnom glavom, odlukom pape Urbana V, poslali dominikancima u Toulouse, a pravu glavu i mast od kuhanja zadržali za sebe. Roger Peyrefitte, koji opisuje tu zgodu u svojoj knjizi »Ključevi sv. Petra« dodaje da se

¹¹ Ovdje je potrebno dodatno objašnjenje. Samostanske i crkvene zbirke zcijelo nisu zavičajni muzeji u onom smislu kako tu vrstu muzejske zbirke određuje naše vrijeme. Ali fleksibilnije razmišljanje i izražavanje omogućava nam da niz pojava iz kulturne povijesti interpretiramo na razini suvremenih pojmovnih određenja. Nema stoga nikakvog razloga da povremena izlaganja dragocjenosti ili relikvija ne nazovemo »izložbom«, da procesije ili srednjovjekovne dvorske svečanosti ne nazovemo »happeningom«. U kontekstu takvog razmišljanja i izražavanja, potrebno je, dakle, shvatiti i određenje srednjovjekovnih riznica kao »zavičajnih muzeja«.



Riznica Habsburga, drvorez A. Altdorfera iz 1515.

tako »tijelo Tome Akvinskog svojim topljivim dijelom nalazi u Italiji, a čvrstim dijelom u Francuskoj, sa po jednom glavom u svakoj zemlji«. Sličnu je sudbinu doživjelo truplo sv. Elizabete Thürinške, a pustinjaka svetog Romualda narod umbrijskih brda htjede ubiti da ne izgubi svečeve kosti.¹²

Karolinška i Otonijanska renesansa od 9. na 10. stoljeće zacijelo su pridonijele općem oživljavanju kulturne aktivnosti na evropskom zapadu. Poznato nam je da je Karlo Veliki slao redovnike u Italiju sa zadatkom da prikupljaju starine vezane uz začetke kršćanstva. Otonijanskoj di-

¹² Detaljnije o tome vidi Huizinga: Jesen srednjega vijeka, Zagreb 1964, str. 168.

nastiji, posebno caru sanjaru i idealistu Otonu III, pripisujemo niz nabavki bizantinskog materijala, posebno bjelokosti.

Evropske su riznice znatno popunile svoje funduse u toku križarskih ratova. Od 1095. godine, pa sve do početka 13. stoljeća, u zapadnu Evropu stizale su goleme količine umjetničkog materijala, relikvija, ali i prirod-njačkih neobičnosti Srednjeg i Dalekog istoka. Riznica sv. Marka u Veneciji,¹³ riznica Saint-Chapelle u Parizu, velik dio svoga blaga zahvaljuju tim pohodima na Istok vjerom zagrižanih vladara i vitezova.

Što se više približavamo kraju evropskoga srednjeg vijeka, vidljivi su znaci sekularizacije muzejskog materijala. U crkvenim i samostanskim riznicama, uz moći svetaca i druge relikvije, sve se češće može naći i čudotvorno kamenje koje daje plodnost ženama, kosti giganta — naj-vjerojatnije okamenjene kosti mamuta — za koje se tvrdilo da su kosti djece anđela i zemaljskih žena, a i pokoji nosorogov rog ili još poneko čudo s Istoka. Na vratima crkve u Wittenbergu, nekoliko stoljeća prije nego što je Luther na njih pribio svoje teze, bile su obješene goleme kitove kosti uz objašnjenje da potječu iz Svete zemlje. Slično se radilo s kožama gorila koje su tu i tamo znali donijeti putnici iz dalekih krajeva. Takav materijal, smatran prirodnim kuriozitetom, obojen doduše nekom naivnom vjerskom pričom, znatno je — da tako kažemo — povećavao promet pred svetištem ili samostanom, što je direktno donosilo veće milodare i veći ugled u odnosu na one vjerske centre koji takva čuda nisu posjedovali.

Od takvog procesa sekularizacije samo nas još korak dijeli do ponovnog otkrića antičke ljepote. Iako o Rimu od vremena njegove propasti nismo čuli gotovo ništa, ipak je upravo u Rimu godine 1162. godine izdan edikt koji doslovce glasi: »Trajanov stup ne smije biti nikada uništen ili oštećen i mora ostati na čast rimskog naroda sve do kraja svijeta.« Premda je smisao toga edikta u kontekstu sa ponovnim i vrlo ranim primjerom oživljavanja antike i klasične umjetnosti, ne smijemo zanemariti i činjenicu da je to vjerojatno najraniji dokument o zaštiti spomenika kulture.

¹³ Istočnjački je materijal u velikim količinama pristizao u riznicu Sv. Marka, posebno nakon 1082. godine, kada je ukazom bizantskog cara Alekseja Komnena I Venecija bila oslobođena svih carinskih dažbina u trgovini s Bizantom i dobila posebnu trgovačku enklavu na području Zlatnog Roga.

Proces sekularizacije koji se, kako smo ranije rekli, očitovao u sve većem broju predmeta profanog karaktera u zbirkama crkava i samostana, obilježen je postupnim prelaženjem prava i mogućnosti kolekcioniranja umjetnina, dragocjenosti i prirodnih neobičnosti iz ruku crkve u ruke laika. Jasno je da se tim prijelazom mijenja i struktura zbirke. Kad bismo tražili korijene takvih laičkih zbirki, zacijelo ne bismo pogriješili, ako ih identificiramo u ranim srednjovjekovnim zbirkama dragocjenosti koje su kraljevi i rijetki laički moćnici posjedovali više iz ekonomskih razloga nego iz nekih viših estetskih pobuda.¹⁴ Posljednji Hohenstaufovac, car Fridrih II, svojom je zbirkom kopija antičkih skulptura u Capui, i financiranjem arheoloških iskopavanja u Augusti na Siciliji, donekle po logici povijesnih tokova, uranio. Ali već stoljeće kasnije — a nalazimo se na pragu novoga renesansnog vremena — laičke kolekcije postaju rasprostranjenija pojava koja nas neposredno uvodi u pravu revoluciju na muzejskom području. Samostanska i crkvena zbirka služile su isključivo da se iskaže vječnost i slava katoličke crkve; bez potrebne povijesne dimenzije i jednodimenzionalno usmjerene, takve su zbirke bile naprosto pregažene vremenom i novim osjećanjem svijeta. Novi pravci interesa, oživljavanje zanimanja za antičku kulturu i civilizaciju, otkriće Orijeanta, prvi kontakti s dalekoistočnim civilizacijama, s arapskom kulturom u Mediteranu i na jugu Evrope, bili su elementi koji su neposredno utjecali na formiranje novoga, humanističkog pogleda na svijet.

Nove zbirke poprimaju sve više enciklopedijski karakter; u njima su podjednako zastupljeni predmeti umjetničke vrijednosti i prirodoznanstveni materijal. Bez obzira na fantastične izmišljotine, koje su pratile atribuciju pojedinih predmeta, i u tom novom tipu zbirke (u starim inventarima pojedinih zbirki navodilo se, npr. da rog jednoroga, zmijski jezici i trbušni kamenac tibetskog goveda štite od otrova i kuge, a biserima neobična oblika pridavala se moć pomlađivanja), novi duh takvih zbirki neminovno je upućivao na proširenje spoznaje o svijetu, prirodi i običajima drugih naroda. Zbirka vojvode de Berryja, brata francuskog kralja Karla V, može nam poslužiti kao primjer takvoga novog muzeološkog koncepta. U svojim dvorcima širom Burgundije, ljepotu kojih pamtimo iz čuvene kronike braće Limbourg, vojvoda je, uz uobičajeni broj relikvija, u svojoj zbirci imao slike, tapiserije, minijature, perzijske rukopise, medalje, keramiku s Cipra, englesku čipku i muzičke instru-

¹⁴ Osim što je kolekcija imala sasvim određenu ekonomsku vrijednost, mogla je poslužiti i kao privaga političkom uvjeravanju. Godine 1456. francuski kralj Filip Dobri organizira u Haagu izložbu skupocjenog posuđa s namjerom da izloženim bligom pridobije Holanđane i Frize za svoje nastojanje da se domogne biskupije u Utrechtu. Svatko je mogao ući u posebnu izložbenu dvoranu i razgledati to posuđe. Vidi: J. Huizinga: o. c. str. 13.

mente. U vrtovima njegovih dvoraca bile su smještene menažerije. Takva zbirka, bez sumnje, odaje već renesansni duh, koji će nas nakon svjetlih trenutaka burgundskog kraljevstva u samu jesen srednjeg vijeka, potpuno uvesti u novu muzejsku epohu. Prosperitet Burgundije nije bio dugog vijeka; političke, ekonomske i kulturne prilike u Italiji, posebno će se se odraziti i na području našeg interesa. Italiji će pripasti čast ponovne inauguracije termina »muzej«, u smislu zbirke koja sadrži predmete umjetničke ili znanstvene vrijednosti.

Ovdje nije potrebno detaljnije ulaziti u sva ona zbivanja na intelektualnom planu koja su uvjetovala kulturni preobražaj što je Italiju i ostalu Evropu doveo na prag modernog doba. U kontekstu tog grandioznog povijesnog i intelektualnog preobražaja tokom 15. stoljeća, uspostavljanje muzeja i galerija na dvorovima Medicijevaca u Firenci, vojvoda Este u Ferrari, porodice Montefeltre u Urbinu, ne treba precjenjivati. Naravno, tom ćemo aspektu renesansnog kulturnopovijesnog događanja dati važnost koju zahtijeva tema povijesti muzeja, koristeći se iz cjeline renesansnog vremena onim momentima koji će nam pomoći da jasnije ocrtao oblike i osnovne koncepcije prve — da tako kažemo — muzejske revolucije.

Naznačen već potkraj srednjeg vijeka u već spomenutim zbirkama Fridriha II i vojvode Jeana de Berryja, koncept prikupljanja koji je s jednakom pažnjom usmjeren na umjetničko-povijesni materijal i na prirodnjačko-znanstvenu grupaciju predmeta — *curiosa naturalia* — postao je od sredine 15. stoljeća načelo na osnovi kojeg su gotovo sve renesansne zbirke bile temeljene. Ali pri tome valja uočiti dva nova momenta: prvi, prikupljanje nije više privilegij osoba plemenita roda i isključivo njihov statusni atribut, već i ljudi znanosti, liječnika, humanista, pa i običnih građana; drugi, kolekcionar postepeno preuzima i ulogu mecene, te tako popunjuje svoju zbirku djelima živih, suvremenih mu umjetnika. Ti novi momenti toliko su značajni po posljedicama da je potrebno posebno se njima pozabaviti.

Demokratizacija intelektualnog života neminovno se odrazila i na području kolekcionarstva. Poznate kolekcije porodica Este, Medici, Montefeltre, samo su paradigmatski oblik djelatnosti koja je u Italiji imala svoje doduše skromnije ali brojne entuzijaste. Već u prvoj polovici 14. stoljeća imamo zapis o zbirci — točnije račun o nabavci predmeta za zbirku — Olivera Forza iz Treviza, koji u Veneciji nabavlja: rukopise Seneke, Ovidija, Livija, Salustija, pedeset medaljona, mramorne kipove i keramiku. Godine 1375. padovanski liječnik Giovanni Dondi putuje u Rim da proučava i prikuplja antičke spomenike. S početkom quattrocenta ozbiljni kolekcionari postaju i pojedini umjetnici, kojima je njihova zbirka istodobno edukativno sredstvo. Arheološko blago Toskane i Lacija, posebno Rima, postaje neiscrpna riznica antičkog materijala koje istražuju Alberti, Mantegna, Donatello, Brunelleschi.

Opisujući Brunelleschijev boravak u Rimu, Vazari kaže: »Zabilježio je i nacrtao sve antičke svodove i stalno ih proučavao; kada bi slučajno pronašli zatrpane dijelove kapitela, stupova, korniša i postolja zgrada, oni su se (s Brunelleschijem bio je i Donatello) davali na posao kopajući sve dok ne bi došli do temelja. Ubrzo se o tome pronio glas po Rimu, i kada



Zbirka »naturalia« Ferrante Imperato u Napulju, 1599.

su prolazili ulicom nemarno obučeni, narod ih je nazivao — oni što traže blago.«¹⁵ Padovanski slikar Jacopo Squarcione imao je pravi mali muzej antičkih odljeva, koje su njegovi učenici — među njima i Mantegna — morali pažljivo studirati.

Tim — da tako kažemo — profesionalcima, pridružuju se uskoro trgovci, bankari, bogati građani različitih profesija. Svaki od njih stvara kolekciju prema vlastitom ukusu; kod nekih prevladavaju kipovi, kod drugih stari rukopisi; pojedinci — poput firentinskog kolekcionara Niccoloa Niccolija, išli su tako daleko da su svoje goste posluživali iz originalnih antičkih posuda.

Tako se — a to je samo jedan od djelatnih aspekata renesansnoga duhovnog i intelektualnog previranja — stvara nova, do tada nepoznata, kulturna situacija, koja je dozvoljavala i tako ekstremne euforije poput one pri nalazu Laokoona 1506. godine u Rimu, kad je rimski narod u gomilama hrlio da vidi »najveće remek-djelo ikada učinjeno«, a papa Julije II bdio cijelu noć posmatrajući netom iskopani kip. Ni tridesetak godina kasnije, jedan papski edikt zabranjuje daljnji izvoz umjetnina iz Italije.

Bit ćemo prisiljeni još jednom vratiti se na ostale pažnje vrijedne aspekte renesansnog života u ovom muzeološkom razmatranju, ali pret-

¹⁵ Vazari: Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata, Beograd 1961, str. 56.

hodno treba zaključiti ovaj kratki faktografski pregled konstatacijom da je svijest o kulturnoj, povijesnoj i estetskoj vrijednosti umjetničkog djela, posebno antičkog, prodrla u gotovo sve pore renesansnog društvenog organizma.

Mecenatstvo je drugi karakteristični moment renesansnog kolekcionarstva. Srednjovjekovno donatorstvo, koje se, doduše, može smatrati arhaičnim tipom mecenatstva, bilo je potpuno drukčije strukturirano, i svrha mu je više bila iskupljenje donatorovih grijeha, nego stimulacija u radu živom umjetniku. Iz Vazarijeva djela »Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata«, slikovito i živo saznajemo o prokroviteljskoj aktivnosti firentinskih porodica Pacci, Brancacci, Tornabuoni, Strozzi, Rucelai, koje širokogrudnošću i aktivnošću daleko nadmašuje porodica Medici. Uglednim Firentincima pridružuju se politički i financijski moćne porodice iz Milana, Ferrare, Mantove, Siene, Padove i drugih talijanskih gradova. Kao posljedica takvoga novog odnosa, u Italiji se javlja potpuno novi tip umjetnika-humanista koji se pridružuje ostaloj, već formiranoj renesansnoj intelektualnoj eliti. Novu situaciju možda najbolje ilustrira primjer narudžbe Isabelle d'Este, koja od Leonarda da Vincija ne zahtijeva »Blagovijest« ili »Ulaz u Jeruzalem«, ili neku drugu ikonografski određenu temu, kako je prije bilo uobičajeno, već naprosto sliku — bilo koju — prepuštajući Leonardu da sam izabere temu.

Mecenatstvo nam još s jednog razloga može biti zanimljivo. Ono predstavlja aktivni odnos prema suvremenoj umjetnosti, svijest o vrijednosti umjetnosti koja nastaje u toku života jedne generacije. Prikupljanje umjetničkih djela suvremenih umjetnika jest povijesna činjenica koja nas direktno uvodi u one oblike kolekcionarstva, i kasnije organiziranih muzeja suvremene umjetnosti, koji su nam i danas poznati.

Ali ma koliko to bilo značajno po svojim povijesnim i kulturnim posljedicama, renesansne kolekcionare i ljubitelje umjetnosti ne treba idealizirati. Iako je vrt Lorenza Medicija bio »pun starina i ukrašen izvrsnim slikama sakupljenim na tom mjestu radi ljepote, proučavanja i zadovoljstva«, taj isti Medici plaća, a da ne trepne, 6000 florina za rog od jednoroga, nasuprot 30 florina za jednu sliku van Eycka, ili svega 3 florina za jedan rad Desideria de Settignana.¹⁶

Taj nam podatak govori da se osnovna koncepcija renesansne kolekcije u osnovi nije mnogo promijenila u odnosu na raniju epohu. Kolekcija i nadalje ostaje bivalentna; umjetnička djela prikupljaju se u okviru šire grupacije predmeta koja se izvorno nazivala »curiosa artificialia«, dok su se pod nazivom druge grupe predmeta — »naturalia« — krile zanimljivosti i neobičnosti iz prirodnih nauka. Termin »muzej« javlja se pri označavanju zbirke rukopisa i antičkih gema Lorenza Medicija, a »galerija« je obično duži hodnik ukrašen skulpturama. Renesansna kolekcija sadržajno je znatno proširila svoj tematski interes, i to pretežno materijalom antičke umjetnosti i materijalom koji je u Evropu stizao postepeno, zahvaljujući putovanjima pojedinaca i širenjem granica poznatog svijeta.

¹⁶ Lorenzo nije u tome nikakav izuzetak. Francuski kralj Luj XI dopisivao se sa Lorenzom u vezi s nabavkom biljke »Agnus Dei« koja se smatrala posebnom rijetkošću s čudotvornom snagom. Huizinga, o. c., str. 188.

Ako sada detaljnije pogledamo kakva je bila kolekcija Medicijevaca, koja nam uistinu može poslužiti kao primjer, vidjet ćemo da ona po kvantiteti, raznovrsnosti i organizaciji može sasvim opravdano slovit kao arhetip suvremenih muzeja. Inventari govore o stotinama medalja, što srebrnih, što zlatnih, antičkim skulpturama, bizantskim ikonama, muzičkim instrumentima, flamanskom tekstilu. K tome treba pribrojiti brojna djela suvremenih talijanskih i flamanskih umjetnika. Lorenzo Medici, koji je u porodici bio najveći entuzijast umjetnosti, konzultirao se pri novim akvizicijama s Michelangelom, a kipar Bertoldo je »čuvao i nadzirao mnoge lijepe starine koje je Lorenzo ovdje sakupio i sabrao uz velike izdatke«. Donatello se bavio restauriranjem antičkih spomenika. Lorenzo Medici pojavljuje se i kao kupac znamenitih zbirki: 1483. godine kupuje cijelu zbirku kardinala Gonzage, a u Rimu nabavlja prava remek-djela antičke umjetnosti koja kupuje, često, ispred nosa svoga rivala pape Pavla II.

Slava Medici kolekcije ponešto će opasti poslije provale francuskih trupa u Italiju 1494. godine, ali već oko sredine 16. stoljeća porodica Medici obnavlja zbirku, proširuje muzej prema projektima Vasarija, Buontalenti i Ammanatija. Potkraj 16. stoljeća — tada već pomalo bivša kolekcija Medici — muzej Uffizi sadržavao je antičku zbirku, povijesni odio s portretima porodice Medici i kolekciju od 280 portreta znamenitih ličnosti. Nadalje, tu su bile sobe s mehaničkim instrumentima, alkemijski laboratorij, te najzad riznica s umjetninama od srebra, zlata i dragog kamenja. Svemu tome treba dodati, naravno, i zbirku slika koje su Medicijevci pasionirano generacijama prikupljali.

Svojedobno smo napustili ruševine Rima, i rekli da nas one u ovom retrospektivnom pregledu razvoja muzeja neće zanimati punih devet stoljeća. Ne smijemo međutim zaboraviti da je poslije propasti Rimskog Carstva u Evropi ostala samo jedna univerzalna vlast. Bila je to papinska vlast — kako kaže Pirenne — »čija osamljenost još više ističe njenu veličinu«. Ta vlast imala je svoju politiku i svoje interese; ono što je značajno, a na što Pirenne posebno ukazuje, jest da pape od 13. stoljeća naovamo pokazuju sve više zanimanja za zemaljska pitanja. Ako izuzmemo sedamdesetak godina papinskog zatočeništva u Avignonu, koje završava 1378. godine, grad na Tibru ipak je bio središte poznatog svijeta. Takvo središte samo je čekalo bolje dane, čvrstu politiku papa i reorganizaciju crkve. Činilo se da su ti bolji dani došli povratkom pape u Rim. Uzaludni su bili apeli sv. Katarine Sijenske papi »da ukine bludište u što se pretvorila sveta Rimska Crkva«. Gotovo čitavo 15. stoljeće proteklo je u imenovanjima papa i protupapa. Istina, pape su stolovali u Rimu, ali kakvom! Sjetimo se da je to vrijeme Borgia, sjajnoga dvorskog sasvim svjetovnog života, u kojemu su uživali svi, od pape do bezimenog najamnika.

Paralelno s činjenicom da je u Rimu 1490. godine bilo 6800 bludnica, papinstvo, već potpuno talijanizirano, mnogo radi i daje za slavu Rima. Suvremeni grafički prikazi iz sredine 16. stoljeća još uvijek pokazuju gomile ruina, antičkih spomenika zaraslih u korov, ali se to arheološko blago postepeno otkriva i ponovo iznosi na svjetlo dana kao predmet divljenja i primjer ideala kojemu u umjetnosti treba težiti. Pape iz porodica

Piccolomini, Barbo, Farnese, Barberini, humanisti još pod kardinalskom kapicom, takvi su i dalje pod papinskom tijarom. Iako se događalo da su prilazne ceste Rimu bile posipavane ostacima antičkih skulptura, Rim postepeno otkriva i postaje svjestan svoga arheološkog blaga. Spomenici antike razasuti širom Rima, dovoze se vremenom u Vatikan, koncentriraju se na jednom mjestu.

Godine 1471. utemeljuje se u Rimu prvi muzej antikviteta, antičkih skulptura. Slijedi, za vrijeme pape Julija II, utemeljenje muzeja antičkih skulptura na otvorenom prostoru, u vrtu Belvedere; »u nizu udubljenja tog muzeja« — kaže Vasari — »u njegovo (Julija II) su vrijeme postavljeni Laokoon, jedna od najrjeđih antičkih statua, zatim Apolon



Marten van Heemskerck: Ruševine Rima, sredina 16. st.

i Venera; kasnije je Lav X dao postaviti ostatak skulptura, i to Tiber, Nil i Kleopatru, a Klement VII još neke druge«. ¹⁷ Uz arheološki interes, nije potrebno naglasiti da je Rim posebno privlačio umjetnike i da su mnogi od njih svoja najbolja djela ostavili u Rimu. Pojedini među njima bili su postavljeni na vrlo visoke administrativne položaje u Vatikanu; Lav X, papa iz porodice Medici, imenovao je Rafaela za glavnog nadzornika svih antičkih zbirki u Vatikanu i nadzornika svih iskopavanja u Rimu.

Sjaj svjetovnosti papinskog Rima bio je pomračen pljačkom Rima 1527. godine, ali taj prekid, zajedno s Lutherovim tezama, bio je stanika koja

¹⁷ Vazari, o. c., str. 194.

je crkvi dala vremena da se organizaciono i politički konsolidira; s tom stankom napustit ćemo Vatikan, ostavljajući ga petrificiranog u njegovoj kasnoj renesansnoj i baroknoj ljepoti.

Rezimirajući renesansnu epohu, neophodno je ponoviti važnost onih kulturnopovijesnih činjenica koje su renesansnog kolekcionara odvojile od njegova srednjovjekovnog prethodnika. Mecenatstvu i svijesti o vrijednosti suvremenog umjetničkog djela potrebno je dodati da renesansni muzeološki koncept ponovo oživljava osjećaj za povijesnu perspektivu. Klasični izvori u najširem smislu riječi — dakle ne samo oni isključivo vezani uz povijest crkve — postaju predmet proučavanja, znanstvene analize i estetski uzor. Iz takve klime, najzad, u sjenci jedne od najvećih kolekcija toga vremena, javlja se i glas Vasarija, koji svojim djelom »Životi slavnih umjetnika« stvara temelje jedne do tad nepoznate znanosti — povijesti umjetnosti.

S druge strane sekularizacija nauke i umjetnosti otvara put slobodnijem odabiru predmeta kolekcioniranja. Ulisse Aldrovandi, bolonješki kolekcionar i zoolog, posjeduje isključivo prirodoslovnu zbirku; u Napulju sličnu zbirku posjeduje humanist Ferrante Impero; ukratko, rezimirajući 16. stoljeće, u Italiji bilježimo 250 kolekcija »naturalista«.

Lijepa umjetnosti bile su i nadalje privilegij evropskih moćnika, više atribut statusa, nego rezultat određene duhovne potrebe. Ali tom privilegiju, koji je neophodno povezati s moći koncentriranim u ličnosti novog tipa evropskog vladara, možemo zahvaliti formiranje grandioznih kolekcija koje danas čine okosnicu mnogih nacionalnih i narodnih muzeja. Taj proces, koji vremenski zahvaća razdoblje od sredine 16. stoljeća pa do njegova kraja, toliko je važan za povijest muzeja da ovdje moramo zapostaviti niz podjednako značajnih pojava za kulturološku analizu kolekcionarstva. Spomenut ćemo samo da se društveni položaj umjetnika bitno izmijenio, i da nas takva nova njegova uloga vodi ka konačnom formiranju umjetnika-birokrata. Spomenut ćemo da se u tom razdoblju postepeno formira umjetničko tržište, da umjetničko djelo postepeno poprima oblik korisne investicije. Nadalje, javljaju se prvi značajni itinereri po evropskim zemljama s opisima pojedinih zbirki, koje postaju sve otvorenije za javnost. Ne smijemo također zaboraviti spomenuti i rani oblik javnog izlaganja i sudjelovanja javnog mišljenja u određivanju vrijednosti umjetničkog djela.¹⁸ I, najzad, stručnu kritiku koja nastoji da umno i znanstveno interpretira prošlost i sadašnjost umjetnosti; takva stručna kritika transformira se u toku 18. stoljeća u filozofiju umjetnosti — estetiku.

Zbirke što ih stvaraju za svoje osobne potrebe pojedine evropske dinastije, sve su više nalik muzeju, koncipiranom kao svetište umjetnosti i znanosti. Osnovni pečat zbirci daje njen tvorac; francuski kralj Franjo I stvara u Fontainebleau jednu od najljepših zbirki talijanske umjetnosti. Njegov dvor pruža gostoprimstvo talijanskim umjetnicima. Leonardova »Mona Lisa« kupljena je za impresivnu svotu od 4000 zlatnih florina da

¹⁸ Podsjetimo se samo izložbe natječajnih radova za vratnice baptisterija firentinske katedrale 1402. godine na kojoj je sudjelovala elita renesansnih umjetnika: Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, della Quercia i drugi, i na kojoj je plebiscitarno odlučeno da reljefe za vratnice radi Ghiberti.

bi krasila Franjinu privatnu kupaonicu. U Italiju putuju njegovi povjerenici sa zadatkom da nabavljaju djela talijanskih umjetnika. U njegovoj su galeriji, uz djela klasične umjetnosti, i slike Rafaela, Perugina, Sebastiana del Piomba, da Vincija, skulpture Bologne i Cellinija. Kada se pažljivo pogleda katalog Louvra, može se vidjeti koliko je talijanski ukus prevladavao na francuskom dvoru u prvoj polovici 16. stoljeća. Iako je Vasari Fontainebleau nazvao »Rimom sjevera«, kraljevska je kolekcija, usprkos tom veličajnom atributu, odražavala eklektički ukus, koji će društvenu poziciju francuskog umjetnika svesti na razinu umjetničkog zanatlije. Takav trend francuskog kolekcionarstva nastavlja se čitavo stoljeće obilježeno regentstvom Marije Medici i faktičkom vladavinom kardinala Mazarina. Francuski umjetnik, ako ne stvara djela na talijanski način, potisnut je u pozadinu, u provinciju, koja u svojem konzervativizmu čuva duhovni identitet i osebnost nacije. Tek najoštriji protesti francuskih umjetnika onemogućavaju Berninija da radi na rekonstrukciji Louvra. Posljednje odraze talijanskog ukusa nalazimo u Poussina i Lorraina, koji na talijanski način stvaraju antologijske slike francuske umjetnosti.

S druge strane, kad je riječ o pečatu koji kolekcionar daje svojoj zbirci, kolekcija koju Rudolf II Habsburški stvara u svojoj praškoj rezidenciji na Hradčanima, ima sasvim druga obilježja. Možda bi bilo previše uopćeno, kad bismo kazali da sve kolekcije Habsburgovaca — i austrijske i španjolske loze — imaju međusobno identičan muzeološki koncept, ali zacijelo je postojala izvjesna nit-vodilja koja je kolekcije Filipa II, kralja Španjolske, nadvojvode Ferdinanda II Tirolskog i Rudolfa II činila sličnima. Zanimljivo je da sve tri kolekcije predstavljaju posljednji eho srednjovjekovnog koncepta kolekcioniranja. One jesu bogate umjetničkim djelima, ali svaka od njih pretrpana je neobičnostima najrazličitijeg porijekla. Filip II sakuplja kosture, njegovi emisari putuju protestantskim zemljama gdje sakupljaju kosti mučenika, Ferdinand II posjeduje kineske crteže tušem, brončanu plastiku iz Benina, zbirku portreta patuljaka i nakaza, a Rudolf II zbirku fetusa, alkemijski laboratorij, mehaničke instrumente itd. Svi ti posljednji mistici bizarno su povezani sa svojom kolekcijom; Španjolac uživa u mirisu ljudskih kostiju; na Hradčanima Rudolf sluša astrološka pronicanja svoga službenika Johannesesa Keplera, koji je mistik kao i njegov poslodavac. Svima je zajednička osobina stav koji bismo mogli nazvati antiklasičnim, pogotovo ako ga usporedimo s onim estetskim kriterijima koji su bili regulativi stvaranja zbirke u Fontainebleau. Te kolekcije, koje su povijesna karika između srednjeg vijeka i baroka, koncipirane s mnogo stila, ali s malo remek-djela, ostavljale su prostora i vremena za predah, za razmišljanje, za cezuru pred epohom koja će najbolje vrijednosti i spoznaje sintetizirati u temeljna djela suvremene znanosti i umjetnosti.

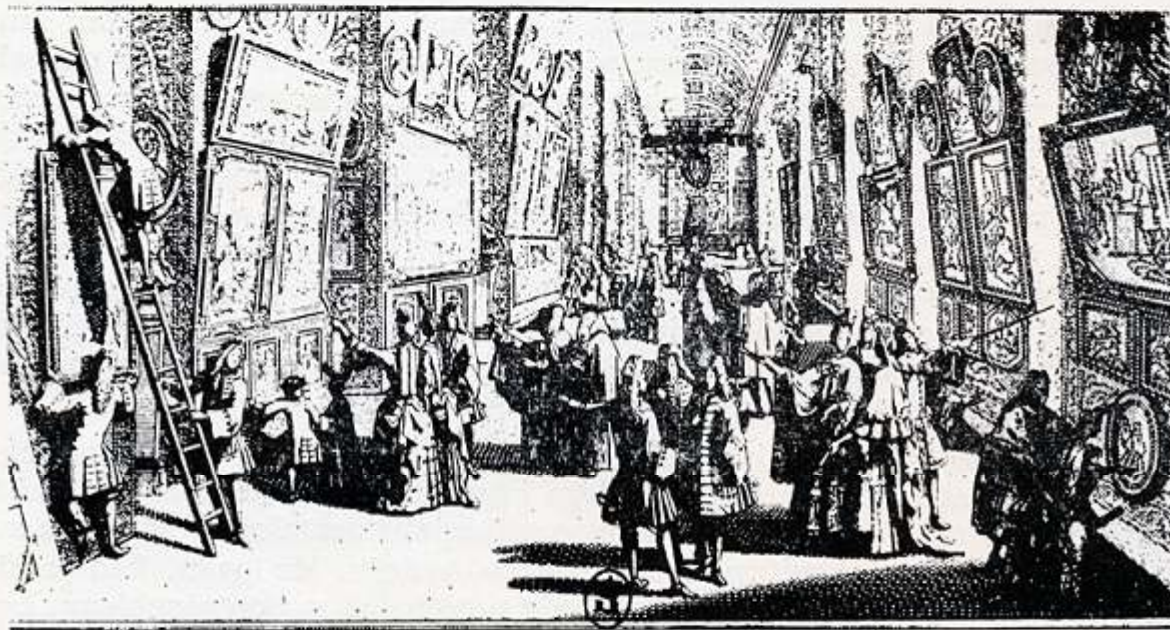
Ovdje smo marginalno spomenuli tri velike manirističke evropske kolekcije. Sve tri kolekcije stvaraju Habsburgovci. One zahvaćaju povijesno razdoblje između sredine 16. stoljeća i prve polovice 17. stoljeća. Iako su te kolekcije završnica i paradigmatički oblik srednjovjekovnog koncepta kolekcioniranja, one po svojem univerzalizmu i estetskom pluralizmu najavljuju vrijeme kad će se u zbirkama ravnopravno nalaziti materijal šire provenijencije, različite estetske razine i iz različitih znanstvenih i umjetničkih disciplina.

U to vrijeme — da se podsjetimo, riječ je o vremenu između sredine 16. stoljeća i prve polovice 17. stoljeća — počinje formiranje jednog evropskog muzeja, koji će generacijama, a i danas, sloviti kao sinonim muzejske institucije. Riječ je, naravno, o Louvru, iako — a to treba odmah kazati — neki od značajnih momenata u razvoju suvremene muzeologije neće biti povezani s poviješću toga slavnog muzeja. Mnogo značajnoga dat će se u drugim evropskim centrima: iz Hamburga će nam doći prvi priručnik za muzealce, u Beču ćemo zabilježiti prvi sistematski kronološki postav, a u Engleskoj i Holandiji imat ćemo prve javne muzeje pri univerzitetima. Konzervatorska služba posebno će se razviti u Napulju. Prema tome, ako izdvajamo Louvre, razlog je tome isključivo u bogatstvu i slavi toga muzeja i u činjenici da su ga revolucionarne promjene iz 1789. godine stavile u žižu svjetskih kulturnih zbivanja.

Da ne bi bilo zablude, nisu svi francuski kraljevi bili takvi umjetnički entuzijasti kao Franjo I. Između njega i Luja XIV, dakle u razdoblju od oko 150 godina, ukusi i afiniteti su se mijenjali; uostalom i političke su prilike djelovale na kulturu i kulturnu potrošnju. Međutim, kad je riječ o Francuskoj, treba znati: kolekcije umjetnina u Fontainebleau, Louvru i Luksemburškoj palači uvijek su bile de facto i de jure kraljevo vlasništvo. To, doduše, nije presudno važno u identificiranju generalnog koncepta kolekcije iz koje će jednoga dana niknuti muzej u Louvru. Naime, uz kraljevske kolekcije, nukleus Louvra čine još tri druge kolekcije: dvije kardinalske, Richelieuova i Mazarinova, te kolekcija bankara Everharda Jabacha. Na tim ćemo se kolekcijama još posebno zadržati. Identifikaciju generalnog koncepta kolekcije francuske krune možemo provesti tek ako kao regulativ ponašanja baroknog francuskog dvora prihvatimo ekonomiju neograničenog stjecanja i neograničene potrošnje. Već na razini diplomatskog dodvoravanja novoj evropskoj velesili — Francuskoj — iz Italije stižu vrijedni pokloni — slike Raffaella, Tiziana, Caravaggia, Veronesea; ostavštinama kruna stječe Lorrainove, Leonardove, Poussinove i Carraccijeve slike. Zaobilaznim putovima, kupnjom ili oporukama, dolaze slike iz kolekcije Isabelle d'Este, kolekcije slika njemačkih renesansnih majstora. Najзад, za vrijeme Luja XIV kupuju se u velikom broju slike francuskih majstora. U pravilu kupuju se prava remek-djela! Čitavo to umjetničko blago služilo je za ekskluzivni užitak vladaru i njegovoj izabranoj sviti. Posjet Louvru Luja XIV, 1681. godine, kroničar opisuje kao društveni događaj: gravura anonimnog majstora koja prikazuje drugi kraljevski posjet 1699. godine, više pažnje posvećuje garderobi uglednih posjetilaca nego slikama obješenim kojekako na zidove Velike galerije Louvra. Kroničar međutim kaže: »sada više nema potrebe da se putuje daleko da bi se vidjelo najrjeđe umjetnine«. Pri ta-

kvim posjetima i razgledavanju rijetkih umjetnina kralj se ponaša kraljevski: obilazeći kolekciju 1681. godine jednostavno odabire 15 slika, koje su mu se svidjele, i naređuje da se prenesu u Versailles.

Pretvaranjem Versaillesa u kraljevsku rezidenciju, Louvre postepeno postaje veliko skladište slika i ostalog blaga. Premda organizaciono već od početka 17. stoljeća pokazuje neke oblike vrlo arhaične muzejske sheme, njegovu funkciju treba promatrati isključivo u domeni kraljevskog protokola. Kolekcionarstvo tog vremena, predstavljeno zbirkama Mazarina



Izložba u Louvru 1699. (suvremena grafika)

i bankara Jabacha, pokazuje dva sasvim različita tipa kolekcionara: Mazarina, koji s pozicije moći i intrige manijački prikuplja umjetnine i Jabacha, financijskog magnata i amatera, čija zbirka najavljuje prosvjetiteljstvo 18. stoljeća. Jabachova kolekcija crteža rafiniranog ukusa čini i danas temelj grafičke zbirke Louvra. U osnovi i jedna i druga kolekcija pokazuju mnogo više dinamičnosti jasnijeg su koncepta od one u neposrednom vlasništvu kralja. Za Mazarina kažu da je unio virus sabiranja u francusku kulturu; u nabavljanju djela za svoju kolekciju on nije prezao ni od intrigantsko-političkih metoda. Suprotnost između tih dvaju kolekcionara očita je i u načinu ophođenja s prikupljenim blagom: Jabach, u društvu s Berninijem i uskim krugom ljubitelja, razgledava poslije obilate večere portofolije iz svoje zbirke, a Mazarin gotovo odbija posjet one ekscentrične švedanke Kristine riječima: »Držite po dalje od mene i moje zbirke tu ludu žensku, jer što ako mi nestane neka mala slika! »Kristina je, doduše, vidjela Mazarinovu zbirku, ali u pratnji Colberta, koji je — ako je vjerovati pričanju — poduzeo zaista sve mjere opreza.

U svakom slučaju budućnost je bila na Jabachovoj strani. Mazarinov koncept prikupljanja i prezentiranja može se definirati kompleksom besmislenog granderstva i monološkom formom prezentacije koja ne



Kardinal Mazarin u svojoj galeriji umjetnina (suvremeni bakrorez)

ostavlja duhovnog traga na potomstvo. Premda su se obje kolekcije — smrću Mazarina i finansijskim poteškoćama Jabacha — našle na kraju u posjedu krune, Jabachova nas kolekcija upućuje na daljnje razmišljanje o onim formama kolekcionarstva koje će u narednom razdoblju bogatiti inventare evropskih muzeja.

Sa 16. i 17. stoljećem u Evropi se razvija umjetničko tržište. Kolekcije se, naime, više ne stječu jednostavnom zapljenom u toku ratnog pohoda, ili donacijama i darovima na osnovama feudalnog prava. I umjetnici i mecene i kolekcionari postaju profesionalniji u domenima svojih vještina i svojih interesa. Sve češće umjetnik stvara djela za otvoreno, njemu nepoznato, tržište. Na tom tržištu pojavljuju se posrednici, savjetnici, trgovci, svaštari i specijalni emisari. Zbog različitih mogućnosti kupaca, i trgovina umjetninama imala je razine koje je ovdje potrebno razlučiti. Potrebno je, naime, razlikovati na jednoj strani popularno tržište umjetnina koje nudi grafičke otiske, drvoreze poučnog sadržaja, makulaturu inkunabula i kopije poznatih slika, od onog tržišta na kojemu se pojavljuju posrednici i povjerenici raznih evropskih kraljeva, vojvoda, knezova, kojima se kasnije pridružuju bankari i veletrgovci. Međutim i na sajmovima u Leipzigu, Antverpenu, Amsterdamu, Parizu ili Pragu, uz gomile drugorazredne umjetničke robe, pojavljuju se čak i neka re-

mekdjela. U Amsterdamu, koji je sebi, u prvoj polovini 17. stoljeća, izborio evropski primat u trgovini umjetninama, bilježe se već oko sredine 16. stoljeća prodajne izložbe slika. Na elitnom tržištu vlada sasvim druga atmosfera. Prošla su vremena kad je Franjo I slao Primatticcija u Italiju da mu kupuje umjetnine. Evropski magnati imaju sada svoje stalne agente u gradovima gdje se trguje umjetninama, ili — već prema prilici — šalju svoje dvorske slikare u svijet, najčešće u Italiju, da za njih kupuju umjetnička djela. Tako se u svojstvu stručnog savjetnika, procjenitelja, selektora i trgovca pojavljuju Velasques i Rubens koji rade za španjolski dvor, David Teniers radi za Ferdinanda II Habsburškog, a Charles le Brun, »prvi slikar« Luja XIV, nabavlja djela za kraljevsku kolekciju. Sličnim poslovima bavili su se i braća Caracci, pa i Rembrandt.

Unatoč tako razvijenom tržištu, umjetnici ipak ne mogu živjeti isključivo od svoje umjetnosti. Neki — kako to uvijek biva — su se snašli. Velika potražnja za umjetničkim djelima talijanskih majstora dovela je do toga da su se pojedini umjetnici u cijelosti prebacili na proizvodnju takvih djela: Napolitanac Lucca Giordano, kojeg su suvremenici s razlogom nazivali »Lucca Fapresto« (Brzi Luka), s lakoćom je uz vlastita djela proizvodio slike Ribere, Tintoretta, Raffaella, Caravaggia, Rubensa, pa i Rembrandta. Sasvim je sigurno da »Brzi Luka« nije bio izuzetak, tako da je umjetničko tržište 17. stoljeća bilo puno kopija i falsifikata.

Ovu kratku tematsku digresiju o umjetničkom tržištu ne možemo završiti a da ne spomenemo Amsterdam kao centar evropske trgovine umjetninama. Sposobni amsterdamski trgovci imali su svoje povjerenike širom Evrope, tako da se umjetničko blago, posebno iz Italije, polako slijevalo u njihove trgovine. Amsterdamski trgovci umjetninama bili su u svom poslu vrlo profesionalni i ozbiljni i mnogo su držali do svoga ugleda. Aukcije, koje su održavali, postale su evropski obrazac; procjenitelja službeno je imenovalo gradsko vijeće za svaku akciju, bio je tiskan katalog s cijenama, a prodaja se zaključivala zvonjavom bakrenim zvoncem. Kakav je bio opseg te trgovine pokazuju imena umjetnika čija su djela prodavana posredstvom amsterdamskih trgovaca: Raffael, Mantegna, Bellini, Caracci, Guido Reni. Domaći, holandski majstori, za koje je vladao interes u Francuskoj, nisu na domaćem tržištu bili visoko cijenjeni. Poznata nam je tragedija Rembrandta, kojeg je dokrajčila ekonomska kriza u Holandiji 1655. godine. Paradoksalno je da u Holandiji, zemlji koja u 17. stoljeću gotovo da i nije imala nepismenih, umjetnici za portret dobivaju 60 guldena, dok vol na sajmu vrijedi devedeset. Dodatna zanimanja kojima su se holandski umjetnici bavili bila su raznolika: neki su bili poreznici, neki krčmari, drugi su uzgajali tulipane, trgovali tekstilom, ili su se bavili dodatnom grafičkom produkcijom — izradom kopija.¹⁹

Amsterdamski obrazac trgovanja umjetninama postao je s vremenom tako savršen da su Englezi, koji kasnije preuzimaju primat u toj vrsti trgovine, mogli holandskom načinu prodaje dodati samo čekić od slonovače namjesto bakrenog zvona!

¹⁹ Samo nekoliko primjera. Jan van Goyen trgovao je nekretninama, Hobben je bio poreznik, Jan van Steen krčmar, Ruisdael je bio ovlaštenu brijač-kirurg, a Veermer i Rembrandt trgovali su umjetninama, grafikama, kopijama. Detaljnije o tome vidi: Jean Gimpel: *Contro l'arte e gli artisti*, Milano 1970, str. 89.

Otvorena vrata javnog muzeja, suglasit ćemo se, zacijelo nije samonikla pojava i osobitost prosvjetiteljstva. Ali otvaranjem vrata privatnih zbirki, bez obzira bila kraljevska ili zbirka u vlasništvu uglednih građana, počinje potpuno novo poglavlje u povijesti muzeja. Kulturološki gledano, i to je jedan od elemenata koji pripremaju revolucionarnu 1789. ravnopravan s onim općim filozofskim gledištima što ih je D'Alambert formulirao u »Uvodnoj raspravi enciklopediji«, ili ekonomskim teorijama Adama Smitha u »Bogatstvu naroda«. Između formiranja novih znanosti, povijesti umjetnosti i estetike, te procesa formiranja javnih muzeja postoji relevantna veza na razini općeg interesa za kulturu i umjetnost; takav interes rezultira procesom demokratizacije kulture. Tu tvrdnju treba uzeti vrlo obazrivo; primjeri koje ćemo citirati navode nas na oprez.²⁰ Međutim promjene što će ih doživjeti muzejska prezentacija i koncepti kolekcioniranja u toku 18. stoljeća, uistinu se mogu smatrati novima i u osnovi demokratskima, u odnosu na autarhičnost, ekskluzivnost i društvenu izoliranost kraljevskih, vojvodskih i kneževskih zbirki.

Ne može se ipak reći da javnost nikad prije nije imala pristupa kolekcijama. Kao obilježje statusa zbirke su morale biti povremeno javno prikazane, jer samo vidljive i opipljive mogle su funkcionirati kao izraz ekonomskoga i političkog položaja. Kad smo u evoluciji muzeja došli već do te točke, podsjetit ćemo se samo na neke oblike javnih prezentacija, kao arhetipskih obrazaca one forme muzejske djelatnosti koja će biti usmjerena javnosti i determinirana tim faktorom. Ti arhetipski obrasci bili bi trijumfalna povorka rimskih imperatora, godišnje izlaganje relikvija iz riznica crkava i samostana, povremeno javno izlaganje kraljevskog blaga pred vazalima, u smislu krilatice »koliko imaš toliko vrijediš«; ne smijemo zaboraviti ni javne natječaje i javna izlaganja u renesansnoj Firenzi, a konačno i one parade s dvora Luja XIV koje se — ma koliko ekskluzivne — mogu smatrati oblikom javnog izlaganja. Ali svi ti arhetipski obrasci imaju zajedničku osobinu — reprezentativnost, bez faktora povratne sprege na najširoj osnovi.

Bitno novo u vezi s otvaranjem muzeja za javnost zbilo se upravo u domeni onoga što nazivamo generalni muzejski koncept. Duboke socijalne promjene, novi temelji znanosti i šire poimanje kulture, stvaraju od muzeja postepeno obrazovnu instituciju, ipso facto kulturnu, na nacionalnom, državnom planu. To znači da muzejska zbirka, uz svoju reprezentativnost — ta je komponenta još i danas prisutna — zahtijeva organiziraniji oblik prezentacije od onog »zbrda-zdola«. Osamnaesto je stoljeće bilo ono doba koje je tragalo za ključem znanosti koja će pro-

²⁰ Doslovno prevedena obavijest koju je u dnevnoj štampi objavio londonski kolekcionar Ashton Lever 1773. godine, glasi: »Ovime se obavještava javnost da mi je dosta bezobrazluka prostog naroda kojemu sam milostivo dozvoljavao da posjećuje moj muzej (u Alkrintonu), te sam stoga odlučio da više ne dozvolim pristup nižim klasama, osim ako nemaju preporuku nekog gospodina ili dame koje poznajem. Ovlašćujem stoga svoje prijatelje da mogu dati preporuku svakom običnom čovjeku, koji sa sobom može uvesti u muzej još jedanaest osoba, čije ponašanje mora biti u skladu s pravilima koje će primiti na ulazu. Ali im ulaz neće biti dozvoljen, ukoliko su u muzeju već gospoda ili dame. Ako stignu u nezgodno vrijeme, neka dođu drugi dan ujutro, isključivo između osam i dvanaest. Ashton Lever.

Citirano iz: Dillon Ripley: *The Sacred Grove*, London 1970, str. 32.

fesionalno i znanstveno riješiti te probleme. I kao što je 18. stoljeće inauguriralo znanost o lijepom — estetiku — tako je udarilo i temelje znanosti o muzejima — muzeologiji.

Pokušaji sistematizacije znanosti, koji su rezultirali objavljivanjem »Francuske enciklopedije« od 35 svezaka u razdoblju od 1751. do 1780. godine, i traganje za sistemom u nauci o lijepom, manifestirali su se u muzeologiji na isti način. Prvi korak, koji je trebalo učiniti da bi zbirka mogla biti otvorena za javnost, bila je sistematizacija. Tek sistematizirana građa mogla je biti podvrgnuta određenoj interpretaciji u skladu sa znanstvenim i umjetničkim predodžbama toga vremena. Interpretirajući muzejsku građu, dakle, prema kriterijima vremena, došijemo stupanj na kojemu muzej počinje funkcionirati i kao obrazovna institucija. U »Francuskoj Enciklopediji«, u članku o Louvru, pledira se za stvaranjem središnjeg muzeja znanosti i umjetnosti. Francis Bacon zahtijevao je još u svoje vrijeme da se spoznaja uz pomoć znanosti prenese s neba na zemlju. A rusoovac Louis Sebastien Mercier, u svojem utopističkom djelu »Godina 2440 — san kakvih je malo« (1770. godine), stvara viziju muzeja u kojem bi »sve vrste životinja, biljaka i ruda bile smještene u vitrinama, dostupne svačijem pogledu«, i čije bi pročelje krasio natpis »Svemir u malom«. Ti navodi neka nam posluže kao ilustracija duha vremena koje, naravno, nije u cijelosti moglo udovoljiti utopističkim prijedlozima. Otvaranje zbirke za javnost, formiranje javnih muzeja, bilo je postupan proces. Ta postupnost ipak ne umanjuje važnost koju pridajemo tom procesu.

Pogledajmo sada kakav je bio taj razvitak. Evolutivni proces formiranja velikih zbirki pratili smo tamo gdje je financijska i politička moć bila najizraženija. Evolutivni proces formiranja javnih muzeja pratit ćemo izvan tih struktura moći. Stoga te početke treba potražiti u privatnim zbirkama građana i intelektualaca koje potkraj 16. stoljeća niču u gotovo svim većim gradovima Evrope. Spomenuli smo već privatne muzeje u Napulju, Bologni, Kopenhagenu, Haarlemu, Londonu; iako su svi ti muzeji bili zapravo klasične »Wunderkamere«, posjećivali su ih školovani ljudi i služile su ponekad kao materijalna podloga znanstvenom radu. Neke od takvih zbirki kasnije su nestale, bile rasturene od nasljednika, a neke su kasnije završile kao odjeli već formiranih javnih muzeja. Samo neke — a te ćemo navesti — pretvorene su u javne zbirke ili muzeje odlukom vlasnika, donesenom još za života ili testamentom poslije njegove smrti. Takav je slučaj bio sa zbirkom biskupa u Besançonu, koji je oporukom odredio da »cijela njegova zbirka postane javna«, što je i provedeno pa je muzej u Besançonu od 1694. godine bio otvoren za javnost srijedom i subotom 8—10 i 14—16 sati. Sličan, ali mnogo poznatiji slučaj, doveo je neposredno do formiranja javnog muzeja u Oxfordu. John Tradescant, nadglednik vrtova engleskog dvora, prirodoslovac i putnik, imao je u svojoj kući veliku prirodoslovnu zbirku, a okoliš kuće pretvorio je u botanički vrt. Čitava zbirka bila je već oko sredine 17. stoljeća otvorena za javnost. Poslije njegove smrti, zbirka je došla u posjed njegova sina, koji ju je poklonio antikvaru Eliasu Aschmoleu. Od Aschmolea zbirka Tradescant prelazi u vlasništvo Oxfordskog sveučilišta, koje 1683. godine završava posebnu



Arh. Thomas Wood: Stari Aschmole muzej u Oxfordu (1679—83)

zgradu za smještaj kolekcije. Na početku 18. stoljeća ruski car Petar Veliki, nadahnut duhom prosvjetiteljstva, otvara za javnost svoju zbirku. Iako pojam javnosti na Petrovom dvoru treba uzeti s dužnim obzirom, entuzijazam i prosvjetiteljstvo Petra Velikog išli su tako daleko da su posjetiocima bili nudeni zakuskom i votkom! Ništa neobično. U privatnom muzeju Hansa Sloanea u Londonu, u trenucima predaha, pio se čaj ili kava, uz razgovor ugodni o viđenim predmetima i listanje rijetkih knjiga. Oporukom je i Firenza stekla javni muzej. Riječ je o kolekciji porodice Medici, koju je kćerka Cosima III, jednog od posljednjih Medicijevaca, zavještala gradu Firenzi 1743. godine, pod uvjetom da kolekcija zauvijek ostane u Firenzi i da bude dostupna narodu Toskane i posjetiocima iz svih zemalja. Izložbom 110 slika u Luksemburškoj palači, otvara se 1750. godine poglavlje javnih muzeja i u Francuskoj. Muzej u Luksemburškoj palači bio je otvoren za javnost dvaput tjedno, a publika je mogla razgledati djela talijanske renesanse i drugih škola.

Iza tih suhoparnih podataka skriva se uzbudljivo razdoblje, krasno i naivno s današnjeg gledišta, ali vrlo ozbiljno, napredno i prosvjetiteljski obojeno sa stajališta neposrednih sudionika. Raspolažemo brojnim opisima posjeta tadašnjim muzejima; ti opisi donekle mogu biti poučni i danas, jer ona etika što se u toku 18. stoljeća stvarala u građanskim krugovima Evrope, posebno oni oblici ponašanja uobičajeni pri posjetu

muzeju, dopiru i do nas u onoj tišini koja vlada i u današnjim muzejskim institucijama. Iz tih opisa saznajemo da su u nekim muzejima postojala organizirana vodstva, u drugima se trebalo prijaviti tjedan pa i više dana unaprijed, ili se predbilježiti za ulaznice. Na sat se puštalo u muzej po desetak posjetilaca. Prema svjedočenju njemačkog putnika Volkmana, posjet vatikanskom muzeju je oko godine 1770. izgledao ova-ko: »Kad bi vodič preuzeo grupu posjetilaca, zatvarala bi se vrata muzeja i nitko više ne bi mogao ući. Mogli su proći sati dok se vrata opet ne bi otvorila, a moglo se dogoditi da i odete iz Rima a ne vidite muzej. Preporučljivo je da Vatikan posjećujete u društvu osobe koja poznaje nadležne, jer tako ćete lakše doći do mjesta koja vas zanimaju.«²¹ Muzej u Luksemburškoj palači pružao je publici poseban užitak: priliku da sama atribuiraju slike. Neke su slike, naime, namjerno bile ostavljene bez pločice s podacima, kako bi se »amaterima omogućilo da sami odrede autora«.

Kenneth Hudson u svojoj »Socijalnoj historiji muzeja« zaključuje to razdoblje primjedbom, koja nam se čini ispravnom i ovdje je navodimo: »Posmatrajući muzeje 17. i 18. stoljeća, najvažnijom nam se čini činjenica da su te muzeje stvarali autokrati, kojima nije bilo stalo do savjeta ili sugestije kako da svoju kolekciju organiziraju ili prezentiraju. Dozvola za posjet bila je privilegija, a ne pravo, stoga je posjetilac mogao izražavati jedino zahvalnost i divljenje, a ne kritiku.«²²

Iako smo još duboko u 18. stoljeću, zapravo smo na pragu današnjice. Još svega nekoliko desetljeća dijeli nas od francuske revolucije. Događaji koji će zaokupiti našu pažnju gotovo da zasjenjuju vrijedne pokušaje i ostvarenja, što ih je u predrevolucionarno doba ostvarila elita koja je, s 1789-tom, jednom zauvijek sišla s povijesne pozornice. Ti su pokušaji u evolutivnom procesu muzeja — čak i takvog tipa muzeja kojemu smo u nedavnoj prošlosti bili živi svjedoci — toliko značajni da ih bez obzira na huk nadolazeće revolucije ne možemo zaobići.

U krajnjoj liniji još nismo razmotrili ni ove generalne muzeološke koncepcije koje su dominirale muzejima 18. stoljeća. Priručnik Caspara Neickela »Muzeografija«, objavljen u Leipzigu 1727. godine, zapravo sankcionira zatečeno stanje. Problematiku klasifikacije muzejskog materijala rješava onako kako je već u praksi bilo primjenjivano. To znači da svaka zbirka može imati dvije grupe predmeta: prva grupa »naturalia« sadrži uglavnom prirodoslovni materijal, od minerala preko riba i četvoroonožaca do čovjeka; druga grupa pod nazivom »curiosa artificialia« sadrži umjetnine, klasificirane bez nekog reda, s tim da se posebno tretira numizmatika.

Iako zanimljiv zbog niza praktičnih savjeta, koje daje o pakiranju umjetnina, čuvanju zbirke, savjetima o tržištu i preporukama kako izbjeći podvale, Neickelov priručnik nije bio, niti je mogao biti, univerzalno primjenjivan, jer — kako smo već rekli — koncipiranje i sistematizacija uvijek su zavisili od interesa i pogleda na svijet vlasnika zbirke.

²¹ Alma S. Wittlin: *Museums; in Search of a Usable Future*; MIT 1970, str. 98.

²² Kenneth Hudson: *A Social History of Museums*, London 1975, str. 6.

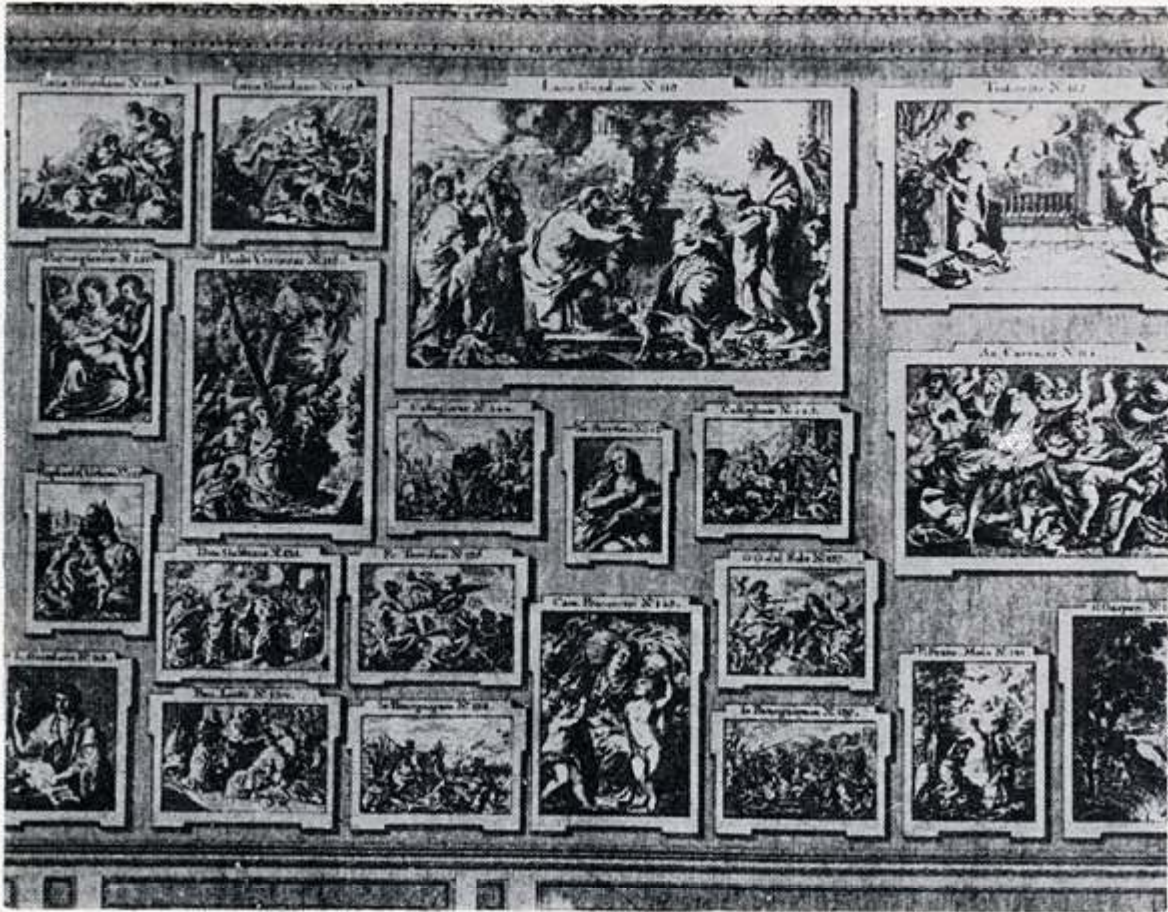


J. Zoffany: Townelijeva biblioteka, London 1782.



Zbirka 18. st. iz »Muzeografije« C. Neickeliusa, Leipzig 1727.

Postavi zbirki, uključujući i one iz javnih muzeja, temeljili su se na principu nagomilavanja — ako nagomilavanje uopće može biti neki princip — a kako je taj postav izgledao ilustrirat ćemo primjerom postava Britanskog muzeja: na ulazu orijentalni idoli, mramorna poprsja, slon i spužve; slijedi polarni medvjed, porteti, fosili i meteori; zatim kip Shakespearea, te nekoliko punjenih žirafa. Na katu su bili ovi odjeli: stari rukopisi, medalje, inkunabule, stare geografske karte i globusi. Posebni odjeli sadržavali su zbirke Egipta, Grčke, Rima, britanskih starina, etnografski materijal ... i tako dalje. Neka nas stoga ne čudi što su oš-



Stranica iz ilustriranog inventara zbirke Karla V. u Beču, prva pol. 18. st.

troperi kritičari stari Britanski muzej nazivali »starom svaštarnicom«. U ostalim muzejima, galerijama i zbirkama problem klasifikacije rješavan je mehanički: slike, umjetnička djela, najčešće su grupirane po tehnici ili po formatu. U uređenim zbirkama — na primjer u Palatinskoj galeriji slika u Rimu, slike su visjele na zidu po simetriji; velika slika u sredini, lijevo i desno od nje slike manjeg formata a istih dimenzija, i tako dalje cijelom dužinom zida. Pozadina tj. zid, najčešće je bio presvučen crvenim brokatom.²³ Skulpture su, kao trodimenzionalna tijela, zadavale kolekcionarima posebne muke. Rješenja su bila raznolika, svojevrsno tipična za filozofiju umjetnosti toga vremena; u nekim kolekcijama skulpture su bile postavljene po nekom simboličkom redu, a drugi su ih — prema preporuci priručnika objavljenog 1762. godine, u kojem se posebno upozorava kolekcionare da budu sistematični — postavljali u grupe »uspravnih skulptura«, »sjedećih i ležećih skulptura, te obučenih i golih«.

²³ Purpur je oduvijek bila boja elite. Kad je riječ o muzejima 18. stoljeća, posebno umjetničkim muzejima, crvenilo brokata muzejskih zidova slobodno možemo pripisati kopiranju estetskog predloška što su ga pružale, u tom stoljeću otkrivene, pompejanske freske.

IV

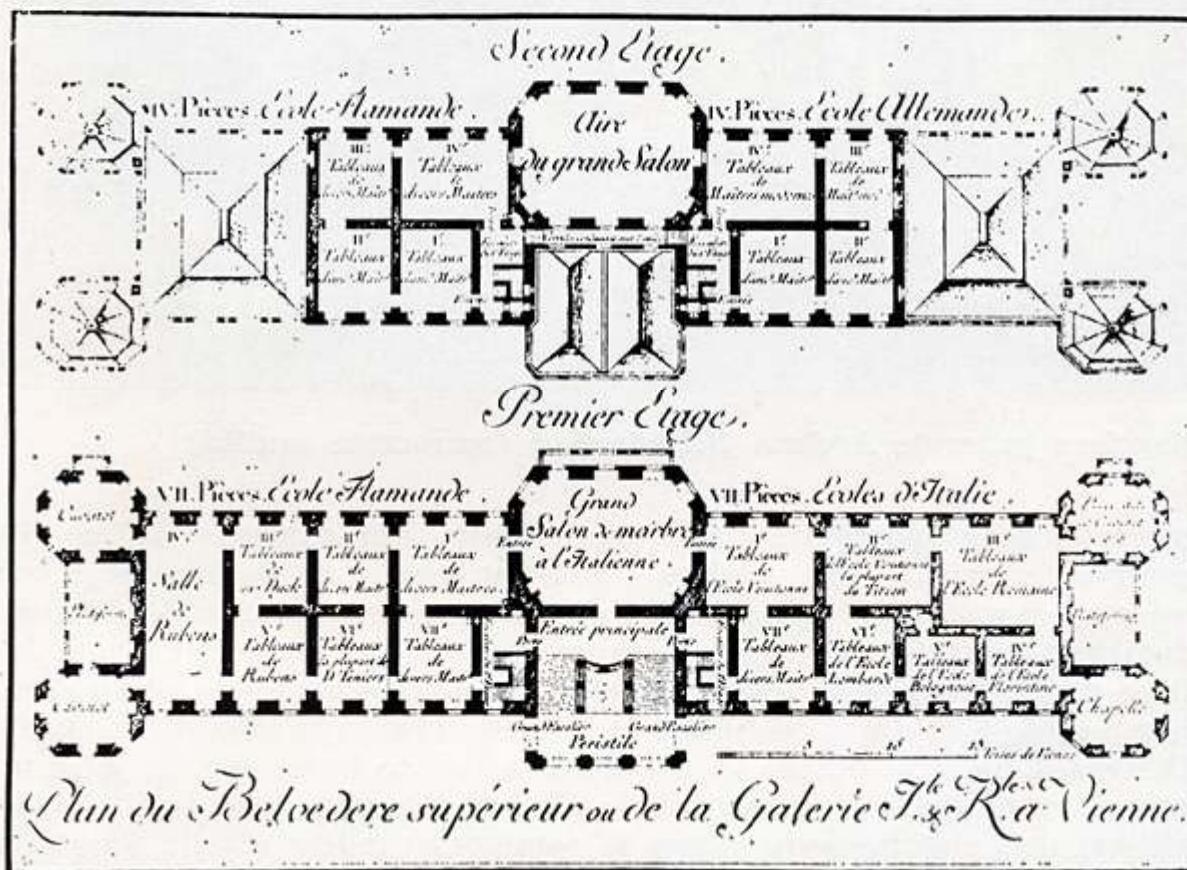
Kaos koncepcija i najrazličitijih aranžmana nije mogao biti razrješen na razini privatnih zbirki. Pažnja koju poklanjamo tim zbirkama 18. stoljeća potječe odatle što su te zbirke znatno utjecale na proces širenja kulture, i što su — povijesno gledano — posljedica formiranja srednje klase koja će definitivno razbiti kulturni elitizam evropskih dvorova. Završavajući tako ukratko i parcijalno izlaganje o problematici muzeoloških koncepcija 18. stoljeća, moramo — prije nego što nas zatekne revolucija — pogledati koji su vrijedni pokušaji na muzeološkom planu bili učinjeni uporedo s formiranjem javnih muzeja.

Onaj duh vremena koji se među brojnim amaterima, kolekcionarima odrazio kao površna manifestacija ljubavi za klasičnu umjetnost, na razini javne, državne institucije, u što se pretvorila kraljevska ili velika privatna zbirka, mogao je doći do punog izražaja. Filozofija umjetnosti, koja je težila za plemenitom jednostavnošću i spokojnom veličanstvenošću na osnovi grčke klasične paradigme, utjecala je na traganje za redom i jasnoćom i na muzeološkom planu. Filozofija umjetnosti, osim toga, nije samo zahtijevala preglednost ili sistematičnost, već i sasvim određenu interpretaciju muzejskog materijala, kako bi se u hramu umjetnosti mogla naći jasna potvrda teorije vladajuće estetike. Ljudi zaduženi da se brinu oko tako velikih kolekcija kao što su bile one u Louvru, Beču, Firenzi ili Dresdenu, nastojali su najprije unijeti red u velike kolekcije. Tek potom bilo je moguće iskazati određeni stav. Bečka varijanta klasicističkog racionalizma otišla je najdalje; bečki Belvedere, pod ravnanjem Christiana von Mechela, dobiva 1778. godine potpuno novi postav, temeljen na načelu poštivanja kronološkog reda i pripadnosti školama. Time je »povijest umjetnosti učinjena vidljivom« jer »javna kolekcija tog tipa mora biti više poučna nego mjesto za užitak«. Sličan sistem primijenjen je pri postavu Uffizzija, otkako su, 1739. godine, postali javnim muzejem. Šemu, koju je u svojem djelu »Povijest talijanskog slikarstva od renesanse do 18. stoljeća« dao, Luigi Lanzi jednostavno je primijenio pri postavu Uffizzija. Ta šema izgrađena je po uzoru klasifikacija što su ih primjenjivali botaničari na području svoje znanosti. Najzad, kaos što je vladao u Louvru počeo je sistematski uklanjati grof d'Angiviller; rezultati njegova rada značajni su po akvizicijama učinjenim u to vrijeme. Tim akvizicijama popunjavale su se praznine nastale stihijnošću dotadašnjih nabavki. Muzeološke ambicije grofa d'Angivillera, na žalost, nisu mogle doći do punog izražaja; prepreka tome, s jedne strane bio je sam Louvre koji u to vrijeme bio veliko gradilište, a s druge autokratski režim nije imao mnogo razumijevanja za privatne planove.

Ako smo očekivali da će nas 14. srpanj odvesti pravo u muzejsku revoluciju, bit ćemo iznenađeni, jer je upravo revolucija stvorila uvjete koji

će dovesti do formiranja Hrama umjetnosti, koncepta, koji će petrificiran doprijeti i do naših dana. Isto kao što nas ne čudi to što je prijelom u povijesti slikarstva nastao tek poslije 1820. godine, smjenom klasicizma, kad su se konačno formirala načela romantičnog slikarstva, ne mora nas previše čuditi ni što je revolucija na muzejskom području završila u Hramu umjetnosti. Najzad, nije li i sama revolucija završila u carstvu?

Ali je činjenica i to da je francuska revolucija dekretom ustanovila potpuno novi tip muzeja, koji — kako to kaže Bazin — nije više bio ni kraljevski, ni privatni, ni crkveni, već nacionalni i narodni, anticipirajući tako kulturnu politiku koja će kasnije u toku 19. stoljeća dovesti do formiranja niza nacionalnih, državnih muzeja. To je preokret s dalekosežnim posljedicama posebno u odnosu na interpretaciju muzejske građe, koja



Plan Galerije slika u dvorcu Belvedere u Beču prema Mechelu, 1778.

— transformacijom muzeja u instituciju posebnoga društvenog i državnog interesa — postaje predmet ideoloških manipulacija i snažno dodatno sredstvo u tumačenju službene državne politike. Kasnije ćemo naći paradigmatične oblike ideoloških manipulacija na području muzeologije i vidjet ćemo kakvu, u osnovi političku, instituciju može totalitarni režim napraviti od muzeja.

Nakon uistinu revolucionarnog akta, kojim je 19. studenog 1792. godine osnovan »Muzej republike«, slijedila su palijativna rješenja; institucije »države i društva razuma« nisu funkcionirale onako kako bi razum očekivao. Muzej u Louvru bio je u razdoblju od deset godina vrlo često



Napoleon pokazuje Apolona Belvederskog (suvremena grafika)

zatvoren zbog adaptacija i izmjene postava. Tek uspostavljanjem Napoleonomovog muzeja 1803. godine, otkrivaju nam se prave dimenzije promjene na muzeološkom planu. Već samo preimenovanje Louvra nedvojbeno ukazuje na pravac te promjene. To što je preimenovani Louvre postao muzeološki centar Evrope ne može se objasniti samo stručnim i diplomatskim sposobnostima njegova tadašnjeg direktora Vivant-Denona. Louvre je postao svjetskim centrom po logici sile. Napoleonov muzej morao je biti upravo tako velik kao i njegov imperij. U ekspanziji zajedno s imperijem, muzej je neminovno morao dijeliti i njegovu sudbinu. Obogaćen zapravo otetim umjetninama iz čitave Evrope, muzej je uistinu postao prava riznica evropske i vanevropske umjetnosti. To je razlog njegova značaja od 1800. godine do Bečkog kongresa 1815. godine.

Umjetnine su počele pristizati u Louvre već 1794. godine, prvo iz Belgije, a zatim iz Italije, Njemačke, Austrije, Poljske, Španjolske. Još 1797. godine ministar pravde de Douai piše iz Pariza generalu Bonaparteu i zahtijeva od njega da pošalje u Paris kulturna dobra iz osvojenih zemalja. A kao instrument državne politike, muzej 1807. godine priređuje izložbu pod nazivom »Umjetnički trofeji osvojeni u ofenzivi 1806—7«. Takva kulturna politika, bez presedana u povijesti zbog razmjera u kojima se provodila — carski Rim nam eventualno može poslužiti kao arhetipski obrazac takve kulturne pljačke — našla se prvi put u povijesti na dnevnom redu jednog mirovnog kongresa. Uporedo s novom političkom podjelom

Evrope, rješavanjem problema Saara, Savoye, Val'd Aoste, međunarodne savezničke komisije bavile su se i problemom restitucije umjetničkih djela otetih i deponiranih u Louvru između 1794. i 1815. god. Kad je u studenom 1815. godine sačinjen popis traženih umjetnina njihov broj je iznosio 5233 djela. U takvoj situaciji Vivant-Denon, čovjek uz čije je ime povezana najveća ekspanzija Louvra i rekvizicija umjetnina na međunarodnoj razini, podnosi u svojoj 62. godini molbu za penzioniranje. Vivant-Denon je čini se shvatio poučak povijesti, ali se nije mogao suzdržati a da u jednom času ne kaže: »Pustite ih neka nose sve. Francuska će i tako ostati zauvijek superiorna u umjetnosti — jer su naša remek-djela bolja od njihovih!«. Tako je mesijanska uloga francuske revolucije — barem u pogledu muzeologije — završila na međunarodnom sudu pravde. Mi bismo međutim bili beskrajno nepravedni i jednostrani, kad bismo na ovo razdoblje gledali samo okom Saveznika. Počnimo, na primjer, od samog Vivant-Denona, čijom je zaslugom započeta nova nauka — egiptologija. Kulturnom politikom na nacionalnom planu provincijski centri poput Dijona, Nancyja, Marseillesa i drugih gradova, dobivaju manje kompleksne muzeje. Na međunarodnom planu osnivanje velikih nacionalnih muzeja u Madridu i Amsterdamu direktni je akt novih vladara: u Madridu Josepha, a u Amsterdamu Louisa Bonapartea. I, najzad, epilog: nigdje više, u čitavoj Evropi, umjetnine otete u toku Napoleonovih vojni, ne vraćaju se u privatne ruke, već u prostorije novoosnovanih javnih muzeja.

Obrazac koji su nam dale francuska revolucija i Napoleonovo vrijeme, prema kojemu muzej postaje javna i državna ustanova, postao je poslije 1815. godine široko primjenjivano pravilo u čitavoj Evropi. Antička boginja pamćenja Mnemozina i njene kćeri dobile se tako hram u kojemu su morale svirati i pjevati kako je to državna politička ideologija zahtijevala. Objektivnosti radi moramo naglasiti da je pjesma Muza u njihovu hramu znala biti i revolucionarna, napredna i da je pogotovo oko sredine 19. stoljeća bila u suglasju s budnicama naroda koji su se borili za nacionalnu nezavisnost. S druge strane, ideologija koja je utjecala na koncipiranje muzeja u Pruskoj i Bavarskoj doživjela je svoju paradigmatsku formu u muzejima Trećeg Reicha, gdje se »znanstveno« obrađivala i ilustrirala rasna teorija i slavio teutonski duh.

Ali ako globalno pogledamo s praga novog razdoblja u pravcu današnjice, vidjet ćemo zapravo petrificiranu i pomalo konzervativnu ustanovu koja preživljava društvene promjene na svoj specifični način, najčešće živeći u miru, okrenuta prošlosti i provjerenim vrijednostima. Mnoge takve ustanove, koje mirno prežive burna i revolucionarna društvena kretanja, postepeno se pretvaraju u institucionalne anakronizme koji — kako se obično kaže — teško umiru. To se posebno odnosi na umjetničke muzeje, čije su zbirke često služile kao argument konzervativnih snaga u polemikama s avangardom. Zaista, povijest suvremene umjetnosti nije stvorena u muzejima; njeni protagonisti morali su najprije umrijeti da bi muzejski kustosi shvatili vrijednosti umjetničkih tokova izvan akademija i službenih pravaca.

Prirodoslovni i tehnički muzeji, čiji posebni razvitak možemo pratiti od sredine 19. stoljeća, pokazali su mnogo više razumijevanja za svoje vrije-

me, i — kako nas zanimaju generalne muzeološke koncepcije — bitne promjene, posebno u radu s publikom, dogodile su se upravo muzejima tog tipa. Ukratko: u umjetničkim muzejima atmosfera je uvijek bila bitnija od činjenica, dok su znanstveni i tehnički muzeji shvatili vrijednost činjenica, interpretirajući ih efikasno radi podizanja opće kulture naroda.

Ni Mnemozina, ni Muze, njene kćeri, nisu u klasičnoj Grčkoj imale svoje hramove. U podizanju njihova svetišta bilo je logično očekivati da će prevagnuti koncept hrama, grčkog hrama. Stvarajući takav koncept, 19. stoljeće je jednostavno reproduciralo formu smatrajući, u tom vremenu arheološkog klasicizma, da bi stari Grci, da su živi, gradili upravo tako kako su predlagali Schinkel, Klenze ili Sir Robert Smirke. Grčki stil bio je plemenit, jednostavan, veličanstven, savršen, racionalan, a upravo su takvi bili atributi stila kakav je bio potreban društvu kao što je bila viktorijanska Engleska, Pruska ili Bavarska. Još se može razumjeti prevladavanje koncepta hrama u praksi muzejske arhitekture prve polovice 19. stoljeća; ali kako da shvatimo reprodukciju takve forme dvadesetih godina 20. stoljeća u Sjedinjenim Američkim Državama, tridesetih godina u Njemačkoj²⁴ i Italiji? Kasnije ćemo se vratiti na taj problem kako bismo detaljnije razmotrili muzeološka načela velesila i fašističkih zemalja. U svakom slučaju, ne bez iznenađenja, bilježimo fascinantan tok koincidencija između totalitarnih političkih ideologija i kulturne frazeologije temeljene na pojmovima »vječnosti«, »heroizma«, »slave naroda«, »monumentalnosti« i tome slično.

Naravno da ćemo generalne muzeološke koncepte 19. stoljeća nastojati osvijetliti mnogo pažljivije nego one iz prethodnih epoha, zbog toga što su korijeni niza temeljnih formi muzejske prakse i teorije upravo u tom vremenu.

Kako se razdoblje 19. stoljeća s pravom naziva »muzejskom epohom«, prisiljeni smo dosadašnji tok našeg razmišljanja o muzejima skrenuti s evolutivnog puta i razmotriti karakteristične procese pojedinih problemskih područja u okviru muzeologije. Muzeologija je, uistinu, postala vrlo kompleksna znanost, te će za nas biti zanimljivo da posebno razmotrimo problematiku arhitekture muzeja, posebno procese specijalizacije muzeja, zatim pedagogije u muzejima i oblike edukativne prezentacije muzejskog materijala. Najzad, upoznat ćemo se sa specifičnostima grupacije tehničkih i šire znanstvenih muzeja kao djela prve industrijske revolucije. Tamo gdje bude potrebno, zadirati ćemo u okviru navedenih problemskih cjelina i duboko u dvadeseto stoljeće, jer u određenim slučajevima muzejske »okamine« 19. stoljeća nisu do danas našle zamjenu primjerenu vremenu u kojem živimo.

Uvođenje forme grčkog hrama kao arhitektonskog modela muzejske zgrade nije specifikum muzeoloških koncepcija 19. stoljeća. Forma gr-

²⁴ »Kada je, dakle, položen kamen-temeljac toj građevini, naša je namjera bila da stvorimo hram — ne za takozvanu modernu umjetnost, već za vječitu germansku umjetnost ...«, i tako dalje. To je odlomak iz Hitlerovog govora u povodu otvorenja izložbe »Njemačka umjetnost« u Münchenu, u ljeto 1937. godine. Građevina o kojoj je riječ djelo je arhitekta Paul L. Troosta. Ta je građevina tipičan primjer naci-arhitekture.

čkog hrama primjenjivana je i pri izgradnji biblioteka, burzi, banaka i drugih javnih zgrada. Muzej kao javna reprezentativna zgrada u pravilu je bio koncipiran u skladu s načelima vladajućeg ukusa. Koincidencija početka arhitektonske problematike muzejskih zgrada s dominantnom neoklasicističkom teorijom umjetnosti, potpomognuta s jedne strane romantičnim — dakle naivnim — odnosom prema klasičnoj Grčkoj, i s druge potrebom da se na razvalinama akademije i dvorske umjetnosti uspostavi novi, drukčiji, ali čvrst i autoritativan poredak stvari, rezultirali su sasvim logično formom grčkog hrama. Ta forma bila je bitno drukčija od prethodnih arhitektonskih oblika javnih zgrada, a autoritet barokne monumentalnosti zamijenjen je autoritetom arhitektonskog kanona klasične grčke arhitekture.



Karl F. Schinkel: Altes Museum u Berlinu, 1828.

Nećemo se ovdje sporiti o prioritetu gdje je neoklasicistička arhitektonska forma prvi put primijenjena pri gradnji muzeja. Činjenica je da je berlinski Altes Museum dovršen i otvoren za javnost u kolovozu 1830. godine, da je Klenzeova minhenska gliptoteka otvorena iste godine, a gotovo su istodobni i definitivni projekti za Britanski muzej Sir Roberta Smirkea. Od tih gotovo istodobnih projekata najzanimljiviji će za nas biti Schinkelov projekt za Altes Museum u Berlinu, jer predstavlja početak zamašnog muzeološkog pothvata dovršenog tek 1930. godine. To je Muzejski otok u Berlinu: na malom otoku rijeke Spree, podignuto je u tih stotinu godina pet velikih muzeja, koji lijepo, na jednom mjestu, pokazuju različite varijante muzejske arhitekture, od Schinkelovog neoklasicizma preko neobaroknog koncepta Kaiser-Friedrich muzeja (sada Bode-muzej), do stilski amorfnog muzeja prehistorije i etnografije. Ideja Muzejskog otoka zapravo je revitalizacija koncepta helenističkog, aleksandrijskog »muzeiona« i, ako pogledamo koncentraciju muzeja najrazličitije vrste na samom otoku i u neposrednoj blizini, nećemo pogriješiti kad takav berlinski pokušaj obnavljanja povijesnog koncepta smatramo u načelu uspješnim.

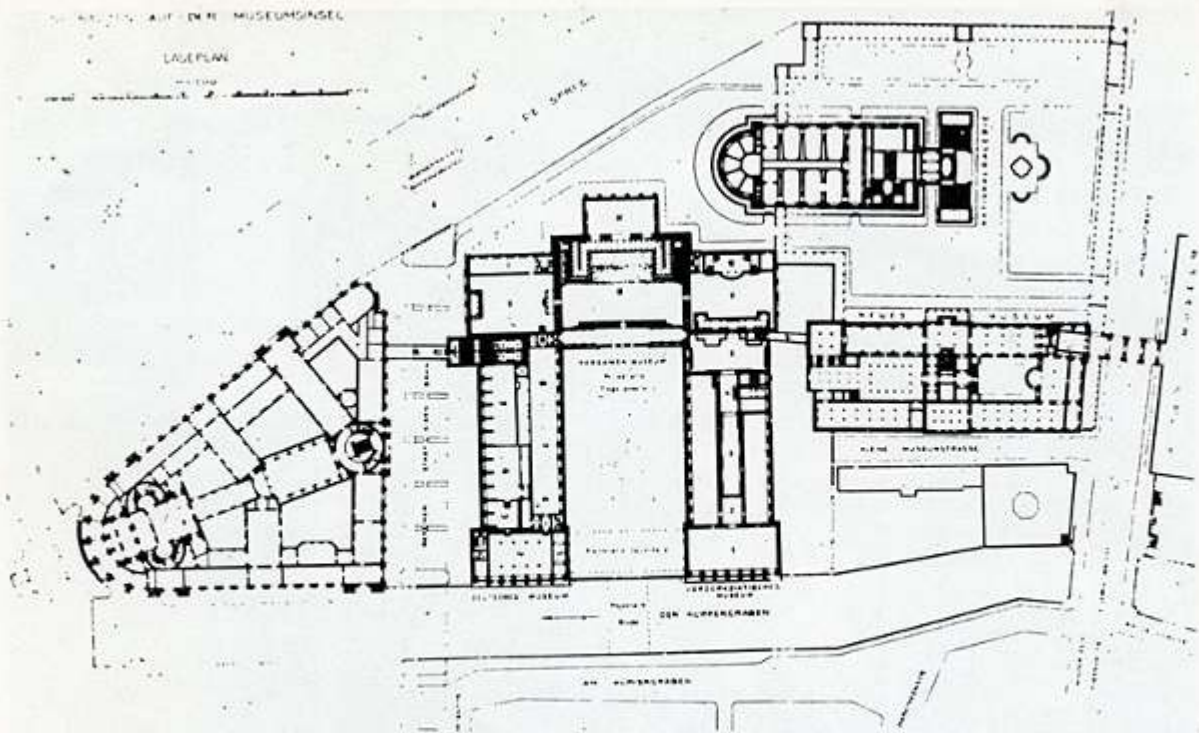
Već primjer Muzejskog otoka rječito nam govori da neoklasicistički arhitektonski koncept ne možemo smatrati isključivim rješenjem za muzejsku arhitekturu. Umjetnička galerija u Dresdenu Gottfrieda Sempersa građena je, na primjer, u neorenesansnom stilu, amsterdamski Rijksmuseum holandska je varijanta neogotike, a Bavarski nacionalni muzej građen je u kombinaciji romaničkog i gotičkog stila. Neoklasicistička stilska odrednica u praksi muzejske arhitekture samo je prolazna faza, koja će već prema slijedu neostilova 19. stoljeća biti zamijenjena neorenesansom, neobarokom ili neogotikom. Taj stilski kaos u praksi muzejske arhitekture shvatit ćemo, ako pokušamo odrediti karakterističan nazivnik za sve muzejske zgrade 19. stoljeća. Ali ga nećemo naći u neoklasicističkoj arhitektonskoj šemi; u traganju za ishodištem, koje će nam objasniti generalni koncept muzejske zgrade 19. stoljeća, morat ćemo posegnuti za baroknim planom prividno neograničenog prostora, markiranog reprezentativnim zgradama barokne moći. Pojam »palače«, koji je savršenstvom svoje forme postigao upravo u baroku, raspadom dvorske umjetnosti i arhitekture raspršio se na sve strane novoga društvenog poretka. Mumford je s pravom ocijenio da je muzej »izrastao na grani palatinskog baroknog života«,²⁵ onoj istoj grani na kojoj su rasle i ostale reprezentativne institucije 19. stoljeća, na primjer, banka, burza, robna kuća, palača pravde, pa čak i neke željezničke stanice.

Prema tome, u baroknom je planu začetak reprezentativnoga monumentalnog arhitektonsko-urbanističkog koncepta muzejskih zgrada 19. stoljeća i taj koncept zadire duboko u 20. stoljeće, bez obzira na sasvim suvremeno arhitektonsko rješenje strukture ili plašta zgrade. Berlinska Nacionalna galerija arhitekta Mies van der Rohea, sagrađena 1963. godine, primjer je vitalnosti takvoga baroknog palatinskog koncepta.

Posve novo poglavlje u arhitekturi muzeja otvara se serijom velikih svjetskih izložbi²⁶ i osnivanjem tehničkih muzeja. Ne samo da su ti muzeji unijeli u muzeologiju niz inovacija — o tome će kasnije biti govora — već su, porijeklom s vašarišta, pružili potpuno novi i drugačiji arhitektonski obrazac muzejske arhitekture. Taj obrazac, temeljen na željeznoj konstrukciji, prefabriciranim elementima, uz bazilikalnu tlocrtnu dispoziciju, otvorio je novo poglavlje ne samo u domeni arhitekture muzejskih zgrada, već i na mnogo širem planu. Naravno, zadržat ćemo se na području muzeologije: nova arhitektura stvorila je idealan ambijent za novi tip muzeja, koji od sredine 19. stoljeća bilježi ekspanzivan rast. Riječ je o tehničkim muzejima, te muzejima za umjetnost i obrt. Epizoda idealnog poklapanja novoga muzejskog sadržaja i arhitektonske forme bila je, na žalost, kratkog vijeka; industrija, obrt i primijenjena umjetnost vrlo brzo prihvaćaju palatinski koncept svoga doma, koji Plutonovom carstvu daje svetište dostojno njegova mračna lika. Famosni »Izvještaj« grofa Labordea, podnesen na Londonskoj izložbi 1851. godine, pružio je teoretski alibi; u redu, revolucija je tu, ali potrebno je pomiriti je s idealima građanskog društva utjelovljenim u umjetnosti,

²⁵ Lewis Mumford: o. c., str. 425.

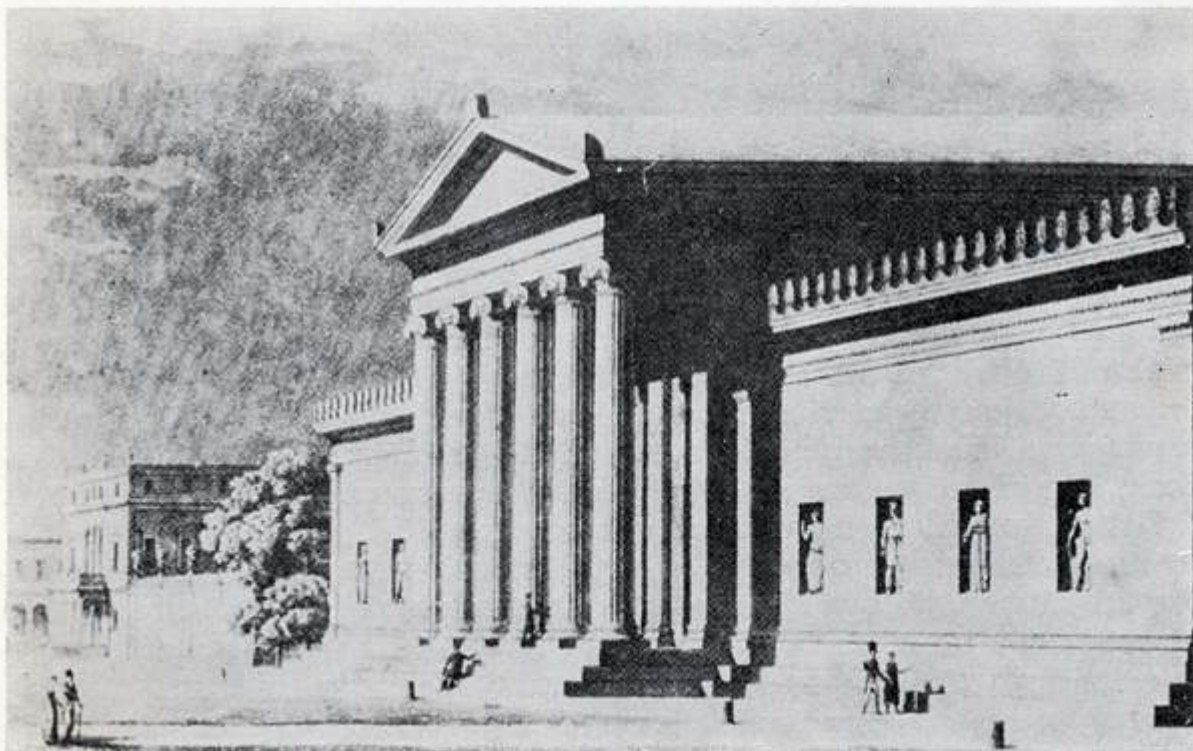
²⁶ Detaljnije o problematici svjetskih izložbi, posebno od Londonske 1851. godine pa prema kraju stoljeća, vidi S. Giedion: *Prostor, vreme, arhitektura*, Beograd 1969, str. 175—194.



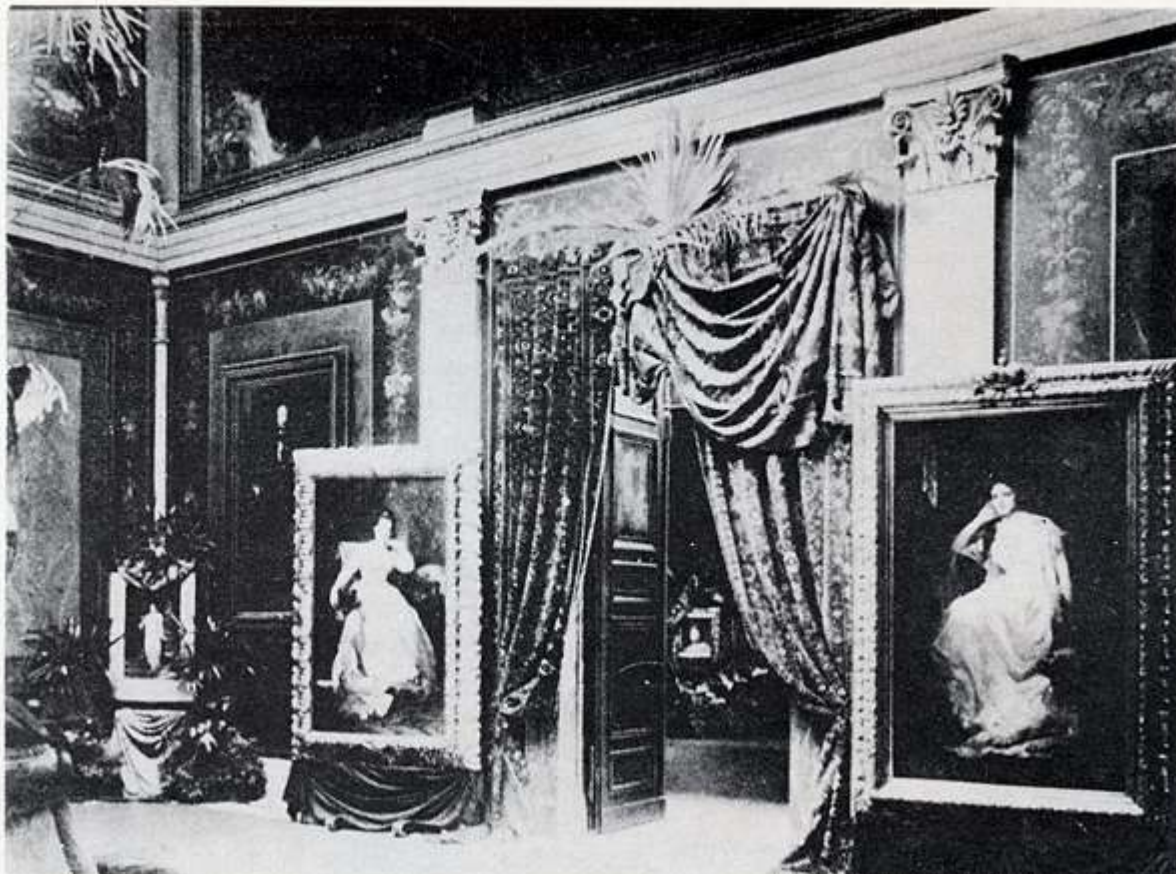
Tlocrtni plan Muzejskog otoka u Berlinu

religiji i porodici. S izvještajem su se suglasili John Ruskin i Viollet le Duc. Hram Industrije postao je tako idealno mjesto za prodaju indulgencija za grijeh kapitalizma.

Bilo bi veoma pogrešno kad bi takvu interpretaciju shvatili kao težnju da s gledišta našeg vremena pokušamo umanjiti ulogu tehničkih muzeja u razvoju suvremene muzeologije. Ali, kako nastojimo probleme muzeo-



Leo von Klenze: Gliptoteka u Münchenu (1816—1830)



Nacionalna galerija u Berlinu, postav oko 1884.

logije i povijesti muzeja sagledati naprosto u vezi s nizom ostalih faktora koji direktno ili indirektno objašnjavaju generalne muzeološke koncepcije, moramo pri ovom pokušaju interpretacije tehničkih muzeja uzeti u obzir kontekst takozvanog paleotehničkog razdoblja.

Uvođenjem tehničkih muzeja u okvir naše teme, dodirujemo problematiku specijalizacije muzeja i aspekte edukativne prezentacije u muzejima.

Stara bivalentna shema koja je cjelokupnu aktivnost prikupljanja dijelila u osnovne grupacije »artificialia« i »naturalia«, u 19 stoljeću transformira se u izrazito polivalentnu. Nova arheološka otkrića, postavljanje etnologije na znanstvene osnove, te sistematizacija prirodnih znanosti, sve se to reflektira u nastojanju da svako pojedino područje ljudskog interesa dobije svoj posebni muzej. Poznat nam je slučaj koji je neposredno utjecao na osnivanje egipatskog odjela pri Louvru 1823. godine; dvadeset i četiri godine kasnije otvara se u Parizu muzej asirske umjetnosti. U Britanskom muzeju asirski odio otvara se 1856. godine, a gotovo istodobno u oba muzeja otvaraju se odjeli meksičke, odnosno prekolumbijske umjetnosti. Gotovo da smo već u domeni etnologije: muzeji toga tipa otvaraju se širom Evrope od sredine 19. stoljeća nadalje. Kulminacijom točkom procesa osnivanja etnografskih muzeja možemo smatrati utemeljenje pariškog »Muzeja čovjeka« 1877. godine, čiji koncept naslućujemo već tridesetih godina 19. stoljeća u stanovima direktora etnografskog odjela berlinskog muzeja Leopolda von Ledebura u diskusiji sa

znanstvenikom Wilhelmom von Humboldtom. Muzeji nacionalne povijesti također postaju samostalne institucije. Već smo spomenuli njihovu specifičnu političku ulogu u revolucionarnom vremenu oko i poslije 1848. godine, kad muzeji, i stručnjaci u njima, dokazuju nacionalni identitet na kulturnom planu. Takva je bila funkcija ne samo našega zagrebačkog Narodnog muzeja, čije je osnivanje bilo potaknuto »rodoljubnim duhom općinstva«, već i sličnih muzeja u Oslu, Budimpešti, Pragu, Rimu, Stockholmu, Münchenu, Madridu . . . Sve su to u načelu bili kompleksni muzeji iz kojih s vremenom niču najprije posebni odjeli, a zatim posebni muzeji. I, najzad, tu je grupa tehničkih muzeja, koji, kao specijalna i samostalna institucija, počinju svoj evolutivni put od 1851. godine, od Londona do Moskve, i koji savršenstvo svoje forme postižu u takozvanom Njemačkom muzeju u Münchenu 1903. godine. Direktno povezani s tehničkim muzejima, niču u drugoj polovici 19. stoljeća muzeji za umjetnost i obrt kao specifične znanstveno-edukativne ustanove koje nastoje premostiti jaz između umjetnosti i tehnike.

Sumirajući procese specijalizacije muzeja na kraju 19. stoljeća, možemo načini ovakvu klasifikaciju — jasno možemo definirati četiri osnovne grupe muzeja: umjetničke, povijesne, tehničke i prirodoslovne. U međuprostoru ove šeme kriju se još muzeji za umjetnost i obrt, etnografski muzeji i muzeji moderne umjetnosti. Potonji posebno predstavljaju u određenom smislu revolucionarnu inovaciju, jer označavaju ponovno rađanje svijesti o umjetnosti suvremenika i smjenu na rang-listi važnosti muzeja, na kojoj su gotovo cijelo stoljeće vodili arheološki muzeji. Iako Germain Bazin smatra osnivanje muzeja moderne umjetnosti jednim od najznačajnijih događaja u razvoju suvremene muzeologije, značenje tih muzeja u odnosu na suvremenu umjetnost treba uzeti s dužnim obzirom, barem što se tiče 19. stoljeća. Muzej kao ustanova javnog interesa, koju financira država, nije mogao sebi dopustiti prezentaciju istraživanja i umjetnički eksperiment. Živa umjetnost — sjetimo se samo impresionizma — otišla je u rezervat smješten na margini muzeja moderne umjetnosti, a njen ideološki i umjetnički odgovor na sistem provjerenih vrijednosti i sivi akademizam, iskazan je formulom »umjetnost radi umjetnosti«. Povijest suvremene umjetnosti, stvarana u muzejima, više je povijest grešaka i promašaja; sve do tridesetih godina 20. stoljeća, do osnivanja Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku 1929. godine, teško ćemo naći primjer koji će moći opovrgnuti diskutabilnost suvremenosti muzeja moderne umjetnosti. Pa i taj njujorški muzej nije bio imun na pogreške; na tematskoj izložbi »Organski dizajn« 1939. godine, od sedamdeset izložaka samo jedan — stolica Eamsa i Saarinenena — postaje antologijska vrijednost. Ostalo su bili modni noviteti.²⁷

²⁷ »Muzej moderne umjetnosti u New Yorku obično se smatra prvim arbitrom dobra ukusa dizajniranih predmeta. Do sada je, u posljednjih 36 godina, tiskao tri reklamna prospekta . . . Ako analiziramo mehanizam tvoraca ukusa Muzeja za modernu umjetnost, rezultat je — 3 uspjeha i 510 grešaka — sve prije nego ohrabrujući. Muzej je zato odustao da izloži niz proizvoda; sjedalicu »Barcelona« kreirao je Mies van der Rohe još dvadesetih godina.« Victor Papanek: Dizajn za stvarni svijet, Split 1973, str. 123.

Čitavo 19. stoljeće muzej deklarativno slovi kao edukativna institucija. Čak i u tišini hrama umjetnosti i uz prisutnost livriranih čuvara minhenška gliptoteka bila je na svoj način edukativna. Iz te ekstremne situacije možemo se odmah prebaciti u drugu krajnost — u hale tehničkih muzeja s popularnom edukacijom uz buku i škripu izloženih modela. Metode edukacije bile su različite; ono što je bilo zabranjeno u umjetničkim muzejima, u tehničkim je muzejima bilo pravilo. Demonstracija rada oglednih modela vodila je neposrednoj participaciji. Sudjelovanje, kao metodološko načelo edukativnog rada u muzejima, tek danas poprima oblike koji se mogu smatrati zadovoljavajućima. Možemo stoga reći da je aktivna edukativna uloga muzeja razmjerno nova pojava i, nećemo pretjerati ako kažemo, izuzetno važna u daljnjem razvoju generalnih muzeoloških koncepcija. Što je jača ta svijest o edukativnoj ulozi muzeja u politici pojedinog muzeja, muzeološki su koncepti napredniji i inicijativniji. Na žalost, ako taj dio muzejske djelatnosti gledamo s pozicija Evropljanina, moramo konstatirati da inicijativa u edukativnom radu u muzejima, osnivanjem i ekspanzijom muzeja u Sjedinjenim Američkim Državama, prelazi na početku 20. stoljeća s tla starog kontinenta na novi. Sasvim je jasno da se edukativna uloga muzeja ne svodi na jednostavnu percepciju izloženih predmeta. Velika skladišta, u što su se pretvorili gomilanjem materijala mnogi evropski muzeji, zacijelo su teško mogla stvoriti cjelovitu edukativnu prezentaciju svoga fundusa. Bila je potrebna selekcija muzejskog materijala, mudar i edukativan izbor, popraćen popularnim objašnjenjima. Naravno, selekcioniran i popularno prezentiran muzejski materijal nije mogao zadovoljiti potrebe profesionalaca, pa se u muzejima postepeno formiraju dvije vrste zbirke: jedna za publiku, druga za specijaliste, takozvana studijska zbirka. Taj koncept postao je negdje na prijelazu stoljeća općeprihvaćeno pravilo, primjenjivano gotovo u svim muzejima starog i novog svijeta.

Impostacija muzeja kao edukativnog instrumenta otvara niz dodatnih pitanja, vezanih direktno za samu funkciju muzeja kao kulturne institucije. U načelu, muzeološka praksa 19. stoljeća jasno je dala do znanja da muzeji moraju biti »društveno korisni«, ali su formulacije koje bi precizirale usmjerenje te društvene korisnosti, na žalost, sasvim općenite i govore o »pomoći narodu da efektivnije radi«, da »shvati duhovne vrijednosti« i da »jača društvenu koheziju« »buđenjem ljubavi za nacionalnu baštinu«. Mnogo su precizniji bili ciljevi znanstvenih i tehničkih muzeja koji su se direktno zalagali za Darwinovu teoriju o porijeklu vrsta, ili za suvremene metode u poljoprivredi, kao što je radio Muzej za industriju i agrikulturnu u Varšavi.

Upravo ta nedefiniranost cilja edukacije omogućila je kasnije devijacije vrlo određenog usmjerenja, koji muzej pretvaraju u instrument određe-

ne političke ideologije, interpretirajući usavršenom muzejskom pedagogijom Rosenbergovu rasnu teoriju ili slavnu prošlost Rimskog Carstva u vezi s političkom misijom Italije u razdoblju između dva rata.

Sumirajmo: palatinski koncept, težnja za reprezentativnošću, jačanje muzejskog institucionalizma, stvarali su od povijesti umjetnosti reprezentativnu sliku, u osnovi lažnu kao što je bila i štuko-dekoracija na betonskom skeletu muzejske zgrade. Pojedini suprotni primjeri: etno-park Skansen u Stockholmu, etnografski muzej u Leydenu, pariški »Muzej čovjeka« i Victoria-Albert muzej u Londonu, pa Njemački nacionalni muzej u Nürnbergu, osiguravaju nam kontinuitet progresivnog muzeološkog koncepta, anticipirajući one događaje koje će muzeologiju uvesti u moderno doba.

Povijest muzeja 19. stoljeća za nas je izuzetno važno iskustvo. U sinoptičkom pregledu mogli bismo paušalno reći da je to iskustvo pogrešaka — dakle negativno iskustvo — ali i ono je, ako se ispravno shvati — dragocjeno. I analitički i sintetički generalni muzeološki koncepti 19. stoljeća rezultirali su gomilama predmeta- originala, koji su poništavali jedni druge, a svi zajedno posjetioca. Posjetilac je iz takvog muzeja izlazio impresioniran, ali s pogrešnom i fragmentarnom predodžbom o umjetnosti i kulturi. Muzejska interpretacija povijesti umjetnosti na bazi remek-djela — uobičajeni princip 19. stoljeća — stvara konfliktnu situaciju, koja do danas nije do kraja riješena. Sintetička muzejska prezentacija donekle je ublažila sukob, otvarajući slobodnije interpretativno područje u muzejima tehnike, etnografije ili prirodnih znanosti, ali čitavo jedno važno muzejsko područje umjetničkih muzeja ostalo je manje-više po strani od tih progresivnih strujanja. Smatrajući da je umjetničko djelo proizvod genija, samim tim posvećeno i natprosječno, umjetnički muzeji su se potkraj stoljeća uistinu pretvorili — kako kaže Cezar Graña — u skladišta originala. Kao takvi, oni su mogli biti ponos nacije, i na toj se apstrakciji ispunjavala njihova funkcija; Madinier i grupa njegovih prijatelja iz Zolina romana »Jazbina« bili su zacijelo ispunjeni takvim čuvstvom, ali su na kraju morali zamoliti čuvara da im pokaže izlaz iz tog labirinta bivšeg dvora, gdje su imali priliku diviti se stegnima obnaženih ljepotica i sjaju lakiranih parketa.

Umjesto bilo kakvog uvoda u 20. stoljeće, postaviti ćemo skelet improvizirane kronologije suvremenih zbivanja između 1900. i 1939. godine, jer naročito sada, kontekst postaje sve važniji; muzej, naime, više ni u kojem slučaju ne možemo promatrati samo s pozicije znanosti o njemu. Prožimanje najrazličitijih faktora, od apstraktne umjetnosti do Plankove mehanike, revolucionarnih promjena u svijetu i Spenglerove »Propasti Zapada«, ne mogu ostaviti muzejsku ustanovu u bjelokosnoj kuli, niti je razumno i dijalektičko ispitivanje muzeološke problematike moguće činiti bez neposrednog provjeravanja komparativnog materijala. Ta improvizirana kronologija, koju svatko može nadopuniti prema vlastitom nahođenju, izgledala bi ovako:

1900 — Max Planck, kvantna mehanika. Freud.

1903 — Let avionom braće Wright.

1905 — Einsteinova specijalna teorija relativiteta.

- 1908 — U Picassovom ateljeu banket u čast Carinika Rousseaua.
- 1910 — Futuristički manifest.
- 1911 — Amundsen osvaja južni pol.
- 1914 — Početak prvoga svjetskog rata.
- 1916 — Dadaisti u Zürichu.
- 1917 — Oktobarska revolucija.
- 1918 — Manifest »de Stijla«. Apollinaire »Kaligrami«.
- 1919 — Osnovan Bauhaus. Duchamp slika Mona Lizu s brkovima. O. Spengler »Propast Zapada«.
- 1920 — Gabo-Pevsner: Realistički manifest.
- 1922 — James Joyce: Uliks. T. S. Elliot: Pusta zemlja.
- 1922 — Fašistički udar u Italiji.
- 1925 — Breton — nadrealistički manifest.
- 1927 — Bertold Brecht: Opera za tri groša.
- 1929 — Otvoren Muzej moderne umjetnosti u New-Yorku.
- 1933 — Nacisti na vlasti u Njemačkoj.
- 1936 — Picasso postaje direktor Prada.
- 1937 — Izložba »Degenerirana umjetnost« u Münchenu.
- 1939 — Početak drugoga svjetskog rata.

Kako dakle, da pristupimo muzeološkoj problematici na osnovu te proizvoljne kronologije? Da proglasimo muzeje inkompatibilnima u odnosu čak i na tu sasvim privatnu kronologiju? Ili da ih smatramo statičnim kulturnim arhivima, pasivno konzervativnih stavova? Činjenice 20. stoljeća toliko su uzbudljive da se uistinu moramo zapitati kako su ovu uzbudljivu noviju povijest kulture, umjetnosti i znanosti shvatili i interpretirali muzeji.

U razdoblju između dva rata jedan engleski muzejski ekspert rekao je: »Sve do 1914. godine muzejski radnici, kustosi i direktori trošili su svu svoju energiju u potrazi za novim akvizicijama. Manija kolekcioniranja dominirala je... Nova muzejska orijentacija pretpostavlja razumnu upotrebu prikupljenog materijala. To nam se čini važnijim od povećavanja fundusa. Naš cilj, ukratko, treba biti da svakog čovjeka učinimo svjesnim njegova vlasništva nad ovdje prikupljenim materijalom i da mu pomognemo da to blago zna upotrebljavati«. ²⁸

Taj je citat indikativan jer pokazuje glavnu preokupaciju muzeologa u doba između dva rata. Problem je naime, metodološke prirode, a rješavao se najčešće novim postavima muzejske građe. U znanstvenim i tehničkim muzejima upotreba fotografije, diorama i stalne demonstracije rada pojedinih izložaka postali su svakodnevna praksa, koja se u svakom pogledu pokazala ispravnom. U grupaciji umjetničkih i povijesnih muzeja problem je bio u odmjeravanju količine koju treba pokazati, u tražanju za optimumom građe koja bi postigla najveći učinak i maksimum razumijevanja. Evolucionistički pristup etnologiji, teoretski fundiran

²⁸ Alma S. Wittlin: o. c., str. 158.

radovima Bastiana i Taylora, donekle je već unaprijed odredio postav etnografskih muzeja; primjer »razumne upotrebe materijala« dolazi nam upravo iz domene etnografskih muzeja: izložba »Sahara«, održana tri-desetih godina u »Muzeju čovjeka«, jedan je od ranih primjera interdisciplinarnog pristupa muzejskom materijalu.

Alma S. Wittlin, osoba čije se primjedbe o muzejima moraju uzeti ozbiljno, u svom djelu »Muzeji — u traganju za njihovom korisnom budućnošću«, ocjenjuje muzeološke napore u doba između dva rata ovim riječima: »Unatoč izvjesnom broju osamljenih pionirskih pokušaja, evropski muzeji nisu se razvili u institucije od vitalnog interesa za društvo. Pomanjkanje mjerila, nedostatak jasno definiranih ciljeva i stagnacija pretežu... nedostajao je utjecaj javnog mnijenja... a muzejima se rukovalo na bezličan birokratski način.«²⁹

Te primjedbe mogli bismo maliciozno pripisati američkom gledanju na evropske prilike, kad bi nam evropski autoritet, kao što je Germain Bazin, dao o tome drukčiju sliku. Međutim, posljednje poglavlje Bazinove knjige »Vrijeme muzeja« ne obiluje protuargumentima. S druge strane, ne možemo reći da osnivanje internacionalne muzejske organizacije pri Ligi naroda, na inicijativu Henrija Focillona 1926. godine, nije značajan datum u povijesti suvremene muzeologije. Činjenica je također da mnoge rekonstrukcije muzeja, započete prije 1914. godine, nisu nastavljene po prijeratnim planovima, već prema novim, znatno revidiranim. Međunarodni sastanak evropskih muzeologa, u Madridu 1934. godine, donio je i deklarativnu verifikaciju nove koncepcije muzejskog postava, ali takav novi, svjež, »klinički« — kako ga naziva Bazin — postav realiziran je dosljedno između dva rata samo u dva evropska muzeja: u muzeju Boymans u Rotterdamu i Umjetničkom muzeju u Baselu. Evropa posebno može biti ponosna na svoja dva tehnička muzeja: Njemački muzej u Münchenu, osnovan još 1903. godine, u novoj zgradi od 1925, i »Palača otkrića« dva su muzeja koje možemo smatrati uzornim primjerima muzeološkog rada između dva rata.

Time se naši argumenti iscrpljuju. Fašizam u Italiji i nacizam u Njemačkoj pretvorili su muzej u puki instrument državne politike. Talijanski muzeji imali su narodu kazivati povijest Rimske Imperije od Cezara do Mussolinija³⁰, a njemački muzeji su iskazivali superiornost Arijevaca nad ostalim rasama.³¹ U Sovjetskom Savezu muzeji su bili zaduženi da

²⁹ Alma S. Wittlin, o. c., str. 160.

³⁰ U katalogu muzeja Rimskog Imperija iz 1926. godine navodimo ovaj odlomak: »Kad u budućnosti ovdje sabrani materijal bude izložen u dostojnoj građevini, studenti, i ostala publika, a posebno nove generacije dječaka i djevojčica, moći će s divljenjem shvatiti što su Rimljani postigli u Galiji, Španjolskoj, Britaniji, Orijentu, Aziji i Africi. Muzej će u ljudima probuditi viziju i svijest o tome što je Rimski Imperij predstavljao u povijesti i što još uvijek predstavlja u povijesti ljudske civilizacije.« Citirano iz knjige Alma S. Wittlin: o. c., str. 147.

³¹ Sve do časa kada je Nationalsocijalistička partija preuzela vlast, u Njemačkoj je postojala takozvana 'moderna umjetnost' koja se kako riječ kaže — mijenjala iz godine u godinu. Nationalsocijalistička Njemačka želi 'njemačku umjetnost', i ta umjetnost treba biti, i bit će vječite vrijednosti... U ovom času ne želim ništa drugo, nego da ta nova građevina bude mjesto gdje

pomažu narodnim masama, radnicima i seljacima da steknu pravilnu sliku o različitim formama kulture stvarane u različitim klasnim uvjetima u toku razvoja civilizacije». ³² Ti specifični tokovi suvremene muzeologije bili su na svoj način zanimljivi, osobito po metodama rada i, konačno, po ostvarenju relevantnosti za društvo i državu, ali postavljaju pred nas potpuno otvoreno pitanje smisla muzeja kao kulturne ustanove. S druge strane parcijalni zahvati na području organizacije muzejskog postava u muzejima takozvane slobodne Evrope očigledno nisu time našli formulu koja bi muzej dovela u žižu istinskog društvenog interesa.

Kriterij provjerenih vrijednosti odvojio je muzej od života. Izlaganje mrtvih bilo je odricanje odgovornosti. Bitni i živi tokovi suvremene umjetnosti — najblaže rečeno — nisu marili za muzeje, a oni militantniji, kao futurizam i dadaizam, frontalno su ih napadali. »Želimo — viču futuristi — da Italiju oslobodimo bezbrojnih muzeja koji njeno tlo prekrivaju kao bezbrojna groblja.« Dadaisti su napali strateške točke hiljadugodišnjeg autoriteta vječne umjetnosti: »Proglašavamo umjetnost za magično pražnjenje crijeva, klistirat ćemo Veneru i Laokoonu i njegove sinove, kako bi im omogućili da poslije hiljadugodišnje borbe sa zmijom napuste bojište.« Duchampov »ready-made«, Gioconda s brkovima i bradicom, postaje simbol odnosa žive umjetnosti i muzeja-mauzoleja za čitavo razdoblje između dva rata, a na izgled besmisleni Duchampov natpis L. H. O. O. Q. ispod brkate Gioconde refleks je nemuštog dijaloga između avangarde i muzejskih kustosa.

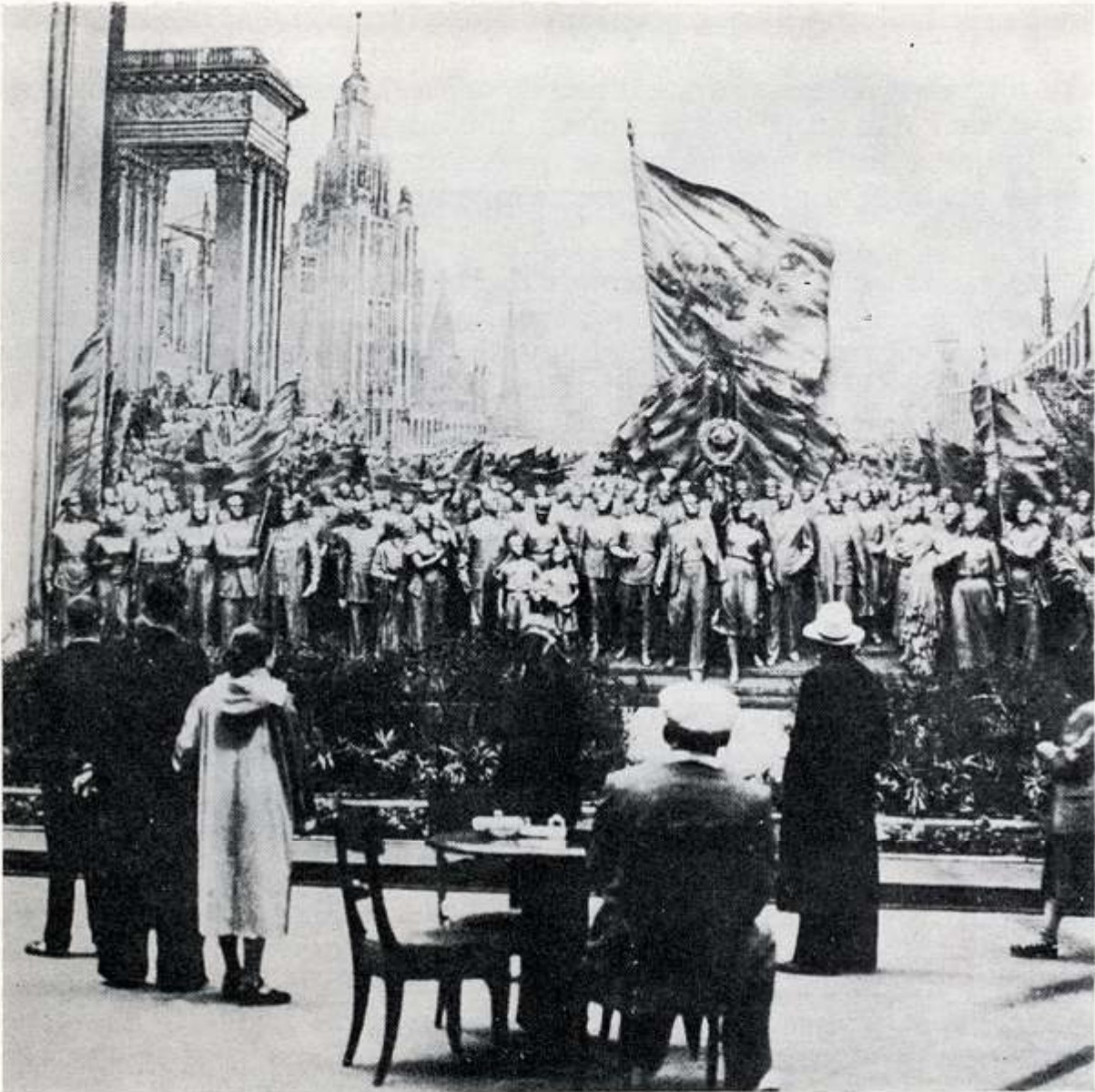
Zaokupljeni metodološkim problemima prezentacije muzejskog materijala, muzejski su stručnjaci između dva rata izračunali, na primjer, da muzejski posjetilac gleda jednu sliku ili objekt prosječno devet sekundi. Ali pitanje što u tom času suočenja prolazi kroz glavu posjetioca, muzejski stručnjaci nisu riješili. Konzervatorska uloga muzejskih stručnjaka djelovala je paralički na prosječnog posjetioca već prvim dodiranjem s umjetničkim djelom, objašnjenim šturim podacima: Nicolas Poussin; Orfej i Euridika; Raffael; Baltazar Castiglione — pa ako su tome bili dodani podaci o rođenju i smrti umjetnika i godina nastanka slike, sve je to ulijevalo strahopoštovanje pred stručnim poznavanjem pojedinosti koje obični posjetilac naprosto nije mogao znati. Iako je Madridska konferencija predložila novi tripartitni koncept muzeja, impostacijom izložbene djelatnosti na razini osnovnih poslova muzeja, dakle djelatnosti koja ima predominantno eksplikativni karakter, u literaturi smo naišli samo na jedan primjer koji nas približava idealu: Rembrandtova izložba u Amsterdamu bila je komponirana tako da istodobno objašnjava povijesnu, socijalnu i ekonomsku pozadinu iz koje niče Rembrandtova umjetnost.

U kontekstu uistinu burnih događaja u umjetnosti između dva rata, muzej je — a pri tom mislimo na grupaciju umjetničkih muzeja — bez sum-

će se njemačkom narodu pokazivati u narednim stoljećima umjetnička djela, ne samo na slavu ovog grada umjetnosti nego i na čast i ugled cijele njemačke nacije.

To su Hitlerove riječi iz govora održanog pri otvorenju izložbe »Njemačka umjetnost« u Münchenu 1937. godine.

³² Citirano prema Alma S. Wittlin: o. c., str. 144.



Politizirani muzejski asamblaj u jednom muzeju u SSSR-u.

nje bio konzervativna institucija. Ali s drugog gledišta, možemo takvu, tradicionalistički orijentiranu muzejsku politiku smatrati pozitivnom; usporedba koja nam se nameće podsjetit će nas na ulogu provincijskih francuskih slikara 17. i 18. stoljeća, koji su tvrdoglavo čuvali osebnosti francuskog slikarstva nasuprot vladajućoj talijanizaciji i rubensovštini. Ali povijest se ne ponavlja i isprike gotovo da i nema. Svečana večera u čast Carinika Rousseaua nije bila održana u muzeju već u Picassoovom ateljeu. Dada se rodila u kabaretu, ne u muzeju. Pariški Jesenji salon, a ne muzej, priređuje izložbe francuske avangarde. Internacionalna izložba nadrealista 1936. godine održana je u Burlington-galeriji, a ne u nekom od londonskih muzeja. Calder svoje kinetičke skulpture izlaže u galerijama Pariza i New-Yorka — ne u muzejima. Ukratko, čitava jedna epoha suvremene umjetnosti protekla je mimo muzeja, posebno mimo evropskih muzeja. Evropski muzeji postali su turistička atrakcija ubilježena na itinererima poštenih građana; razgledati muzej, popamtiti ključne slike — Mona Lizu, na primjer — bilo je pitanje elementarne

građanske kulture i lijepog ponašanja. Muzeji između dva rata zadovoljili su se takvim posjetom i takvom svojom društvenom ulogom. Jesu li takvim odnosom prema stvarnosti muzeji sačuvali tradiciju? Jesu li spasili umjetnost? Ako su je spasili, onda u ime čega? I što su spasili? Jesu li prikupljali, čuvali i prezentirali suvremena umjetnička djela? Jesu li se barem postavili u neki odnos prema suvremenoj umjetnosti? Jesu li je negirali?

U potrazi za generalnim muzeološkim konceptima, koje smo nastojali objasniti u toku stoljeća prateći evolutivni put muzeja, došli smo do točke gdje moramo u nedoumici zastati. Imamo brojne fizičke pokazatelje: ekspanzija muzeja širom svijeta, publika je brojnija nego ikada, metode postava su usavršene, raščišćen je nered gomilâ umjetnina i ostalih predmeta u muzejima, imamo svjetsku organizaciju muzeja i nekoliko javnih nacionalnih muzejskih udruženja, a ipak nam ona središnja točka, odnosno karika, koja bi muzej relevantno povezala s društvom, nedostaje. Karakteristična muzejska privrženost prošlosti čini problem društvene svrsishodnosti muzeja između dva rata još kompliciranijim, zbog konzervativne političke i društvene tendencije u cijeloj Evropi. Zaista, imamo razloga da u nedoumici zastanemo; najbolje što možemo još uraditi jest »da pustimo pitanja da polete kao jato ždralova«.

Ipak, kad je riječ o generalnom muzeološkom konceptu između dva rata, nećemo propustiti priliku a da ne povučemo određenu usporedbu kojom ćemo slikovito prikazati problem čorsokaka u kojem su se muzeji našli.

U suvremenoj estetici teorija »geštalta« ili psihologije forme, istraživala je na pozitivističkoj razini oblike umjetnosti. Gotovo dominantna dvadesetih i tridesetih godina, ta je teorija mogla utjecati na generalnu razinu ukusa prihvatljivog za prosječnu muzejsku publiku i muzejske stručnjake. Rezultanta toga kompromisa jest onaj muzejski postav koji je Germain Bazin 1941. godine definirao tehničkim terminom »klinika«, u smislu prostora koji omogućava najbolje uvjete percepcije umjetničkog djela. Muzeologiji, zabavljenoj pretežno metodološkim problemima, teorija geštalta dala je uvjerljiv estetički alibi, izmjerljive kriterije; takav alibi bio je čvrst u odnosu na uistinu nesigurnu, dinamičnu i kontradiktornu aktualnu umjetničku situaciju. Ali dok su estetika i teorija umjetnosti otišle dalje šarolikim razvojnim putovima ka fenomenologiji i egzistencijalizmu na jednoj strani, i sociologiji umjetnosti na drugoj, generalni muzeološki koncepti, primjenjivani u praksi muzeja između dva rata, podijelili su sudbinu geštaltističke doktrine koja je bila »osuđena da ne prijeđe granice propedeutičke funkcije, tj. gramatičkog ili sintaktičkog izučavanja izvjesnih struktura, koje nikad neće stići do hermeneutičke funkcije, do stilističkog nivoa«.³³

S mnogo, dakle, razloga završavamo razdoblje između dva rata tom nimalo afirmativnom ocjenom muzejskog rada. Da je povijest omogućila evolutivni kontinuitet, možda bismo to razdoblje smatrali primarnim za reformu koja je današnje muzeje ponovo dovela u žižu društvenog interesa. Destrukcija kulturnih spomenika i otimanje kulturnih dobara od 1939. do 1945. godine bili su previše okrutna cezura, a da bi uopće dozvo-

³³ G. Morpurgo-Taljabue: *Savremena estetika*, Beograd 1968, str. 404.

ljavali stvaranje karika kontinuiteta. Treba kazati da su muzejski stručnjaci činili sve da sačuvaju funduse svojih muzeja. Sjetimo se samo upečatljivih dokumentarnih snimaka mnogih lenjingradskih spomenika zaštićenih debelim slojem vreća s pijeskom, ili golemog natpisa »Musée Louvre« na tratini ispred dvorca Sourshes, gdje su umjetnine iz Louvra bile pohranjene. Umjetnine su putovale preko Urala na Daleki istok; u Njemačkoj su ih pohranjivali u napuštene rudnike; u Francuskoj su mnoge kolekcije bile smještene po provincijskim dvorcima. Unatoč tim naporima, mnoge su umjetnine nestale u vatri ili pod ruševinama. Cezura je uistinu bila okrutna, a kontinuitet prekinut.

Ovdje se završava nit našeg ispitivanja oblika koje su muzeji poprimili u toku povijesti. Pred nama je današnjica, naše vrijeme; evolutivno praćenje oblika muzejske organizacije i prezentacije muzejskog materijala odvelo bi nas u puko nabranje pozitivnih činjenica, pa od stabla ne bismo vidjeli šumu. Nastojat ćemo, stoga upoznati u cijelosti generalni muzeološki koncept današnjice, ne praveći razliku između pojedinih vrsta muzeja. Jer, muzeologiju smatramo naukom koja istražuje opća načela djelovanja primjenjiva u svim muzejima, bez obzira je li riječ o tehničkom muzeju, muzeju suvremene umjetnosti ili zoološkom muzeju. Odmah moramo nadodati, s obzirom da je muzeologija danas manje-više definirana nauka, da se ovaj pokušaj interpretacije današnjeg muzeja kreće u domeni takozvane opće muzeologije. Manje će nas prema tome zanimati metodološki problemi i tehnika rada u muzejima; veću ćemo pažnju posvetiti onim problemima, koji će muzej izložiti vjetrometini nezgodnih gorućih pitanja, koja dovode na skliski teren i sam smisao postojanja muzeja danas. S tim pitanjima moramo se suočiti, to više što smatramo da muzej ne smije postati oaza bijega ili instrument današnje hedonističke pop-kulture. Pišući, dakle, o sadašnjosti muzeja u kontekstu ovog historiografskog prikaza, nužno se opredjeljujemo, jer nam se čini nemogućim da ravnodušno i nadalje promatramo oblike, ili oblik, generalnih muzeoloških koncepata objektivnim okom povjesničara umjetnosti. Nemogućim zbog značaja, odnosno važnosti, koju pridajemo muzejima: muzeji su, naime, jedinstveni arhivi društva, čovječanstva i svaki pojedini predmet sačuvan u muzeju, kamenčić je mozaika nacionalne i ljudske kulture — dakle egzistencijalnog identiteta svakoga pojedinog člana društvene zajednice. Tako gledan, muzej u osnovi čuva baštinu čovječanstva, materijalne dokaze o oblicima njegova postojanja kao civiliziranog i kulturnog bića.

Muzej je međutim nešto više od depoa. Na ovoj točki neodređene definicije da je muzej »nešto više« od depoa, započinju razmimoilaženja u stručnim krugovima; netko će tvrditi da se viši stupanj društvene funkcije muzeja ostvaruje pipanjem objekata; drugi će tvrditi suprotno. Neki će tražiti tišinu, neki će dovesti pop-muzičare u muzej. Jedni će stručni krugovi inzistirati na linearnom postavu, drugi će zahtijevati suočavanja. Štoviše, razmimoilaženja su još dublja: ona se očituju na razini različitog poimanja funkcije umjetnosti u društvu, ili — u domeni znanstvenotehničkih muzeja — kritičkog ili apologetičkog odnosa prema naučnotehničkim dostignućima našeg vremena. Jedinstveni stav ne postoji — osobito u praksi — ni među samim muzejskim stručnjacima; ne-

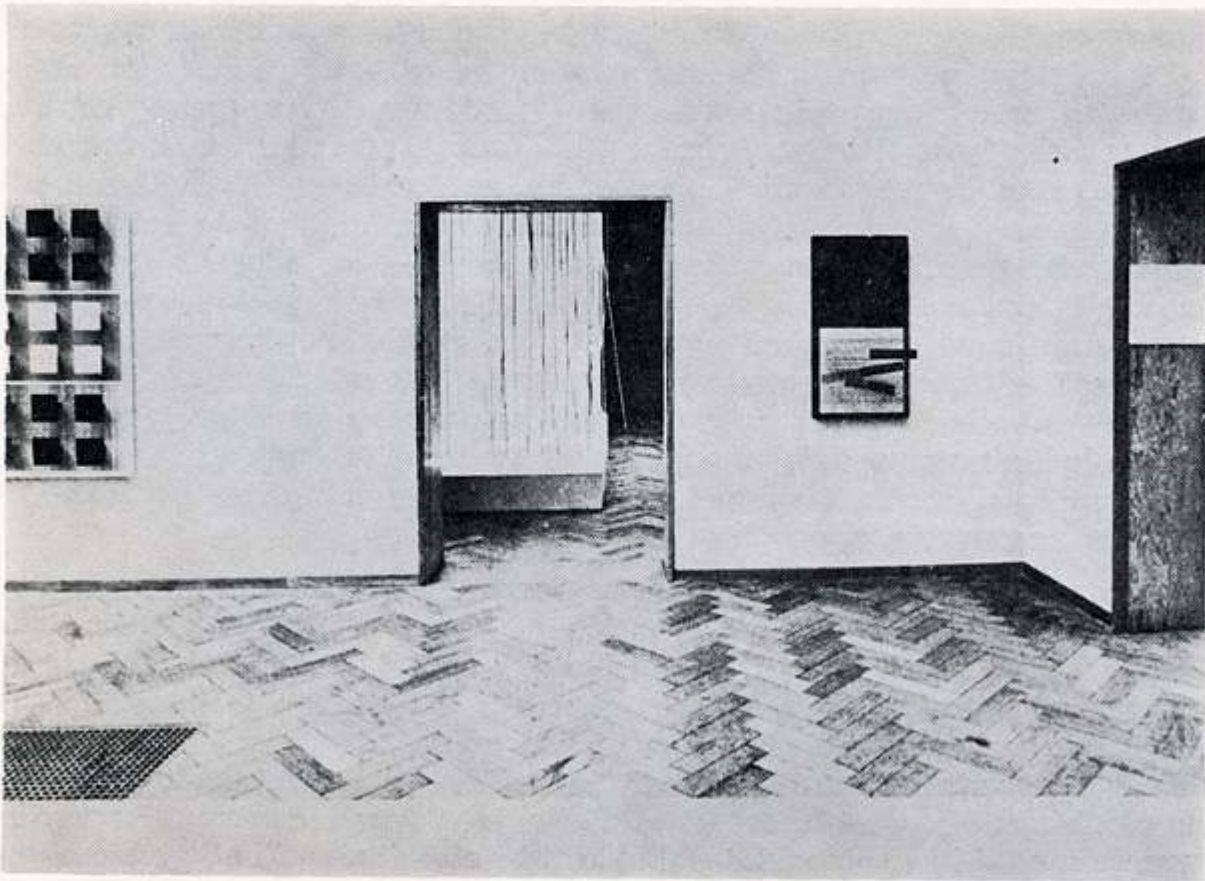
ki još uvijek misle da na mnemotehničkoj razini ispunjavaju svoju društvenu funkciju, drugi smatraju sebe znanstvenicima i zahtijevaju od društva jedino mir i tišinu, a treći drže da je participacija pritiskanje dugmadi na vitrinama i simultana projekcija na »Kodak« projektorima.

Unatoč svim razmimoilaženjima, jedno je potpuno jasno: klasična koncepcija muzeja — a ovdje nam kao obrazac može poslužiti svaki evropski muzej između dva rata — doživjela je prilične promjene. Uočljiv je proces prestrukturalizacije organizacione šeme muzeja; osnovni fundus muzeja transformira se u neku vrstu banke podataka, glavna se aktivnost usmjerava u pravcu distribucije prikupljenih informacija, animacije putem izložbi, filmskih projekcija, koncerata i oblikovanja primarnih informacija o muzeju i djelokrugu njegovog rada. Sasvim je jasno da osnovni zadatak muzeja i nadalje ostaje stručno čuvanje kulturnopovijesnog i znanstvenog materijala, istraživanje i primjenjivanje novih tehnika konzervacije, razrađivanje metodologije katalogiziranja i inventiranja. Ali to je samo dio cjeline — u traganju za identitetom i razumnim opravdanjem muzeja, danas ćemo morat poći drugim putem.

Problem moramo podići na fenomenološku razinu. Tada ćemo odmah uvidjeti da ekspozicija muzejskog predmeta u stalnom postavu ili pri povremenim izložbama ne daje nikakvo razumno opravdanje postojanju muzeja danas. Sličnu metodu i slične šifrirane oznake susrećemo i u svakoj dobro organiziranoj robnoj kući. Nadilaženje klasičnog koncepta muzeja očitavalo se najizrazitije u interpretaciji muzejskog materijala. Tome je prethodilo saznanje da je neophodna revalorizacija fundusa, obzirom da vrijeme i društvo nisu više tražili autoritete ili apsolutne naučne istine, već tumačenje u kontekstu relativnosti aktualnih oblika ili naučnih istina.

Ovdje se prekida tradicionalni koncept interpretacije muzejskog materijala u povijesnom ili znanstvenom kontinuumu i linearnom postavu. Namjesto takvog koncepta — iako taj »normalni« način muzejske prezentacije nije zapravo nikada bio odbačen — dolazi prezentacija ideja, rekli bismo, čak pojmovnih apstrakcija, koje se ilustriraju materijalnom iz fundusa, ali i svim ostalim dostupnim medijima komunikacije. Ono što je između dva rata bila rijetkost, sada je postalo gotovo pravilo: povijesni, umjetnički i znanstveni fenomeni snimaju se sinoptički, a ekspozicija je sintetska. Prezentacijom određenih ideja muzej može da aktivno učestvuje u formiranju generalnog pogleda na svijet, da inaugurira nove ideje, da dovodi u pitanje estetske i znanstvene absolute. Muzej, prema tome, može i treba biti, istraživački centar, laboratorij gdje se ispituju nove teorije umjetnosti i aspekti tehnološkog procesa.

Koncept muzeja-laboratorija ruši granice znanstvenih feuda. Problematika dizajna, na primjer, jednako vrijedno može biti interpretirana u umjetničkom muzeju kao i u tehničkom. Obratno, ekološki problemi obrađuju se i u muzejima suvremene umjetnosti i u geološkima. To nas navodi na interesantno pitanje o samom muzejskom stručnjaku, čiji je znanstveni i muzeološki profil bio determiniran zidinama muzeja u kojem mu je bio radni kabinet. Odgovor nam daje praksa: stručnjak u muzeju nije implicite i muzeolog. Ali što je muzeolog, što čovjek takve profesije



Postav izložbe J. Soto u Stedelijk muzeju u Amsterdamu

radi, koje kvalifikacije treba imati, za što treba biti odgovoran — potpitanja su koja zahtijevaju objašnjenje, iako nastojimo problematiku muzeja danas sagledati na drugoj razini od one, koja se kreće u domeni zakonski verificiranih obaveza muzeja prema zajednici.

Mora se priznati da je muzeolog u izvjesnom smislu fantomska profesija. Međutim, u konceptu muzeja-laboratorija, muzeolog je prije svega interdisciplinarno obrazovan stručnjak na području vizuelnih komunikacija i ne bi ga trebalo miješati s pedagogom, menadžerom, stručnjakom za propagandu ili dizajnerom izložbi. Nekome će se učiniti područje njegova rada marginalno u odnosu na znanstveni integritet muzeja, a ono to zacijelo jest u tradicionalnoj organizacionoj strukturi muzeja. Ali procesi transformacije tradicionalne strukture, sagledani posebno u kontekstu masovnih komunikacija i teorije informacija, procesi koji su već uvelike provjereni u praksi, uvjeravaju nas da je tu riječ o veoma važnoj poziciji — rekli bismo ključnoj — u ispunjavanju onih obaveza koje muzeji imaju prema društvenoj zajednici.

Do sada smo, dakle, konstatirali: prvo, da nas suvremeni procesi u domeni muzeologije vode aktivnijem odnosu muzeja prema društvu, te da takvi procesi imaju ideološke implikacije. Drugo, da radno i aktivno koncipiranje muzejskog rada podrazumijeva aktivnost posebno educiranog stručnjaka na području, koje bismo suvremenom terminologijom mogli označiti »znati-kako«.³⁴

³⁴ Ako se podsjetimo da suvremeno koncipirani muzej ne može više biti bez posebne specijalizirane izložbe dvorane, predavaonice opremljene audio-

Konceptualno prepoznavanje muzeja kao muzeja-laboratorija, ipak nas neće potpuno zadovoljiti. Pri tom mislimo na slijedeći korak očit u suvremenoj muzejskoj praksi, koji muzej uvodi u ulogu kulturnog centra. Iako ta ideja, kako Manfred Lehbruck u svojoj tematskoj obradi odnosa muzeja i arhitekture navodi ³⁵, nije baš najsretnije formulirana, ona predstavlja soluciju o kojoj valja ozbiljno razmišljati. Mislimo da korijene te ideje treba tražiti u shvaćanju da umjetnost — jer ideja muzeja kao kulturnih centara najčešće je vezana uz umjetničke muzeje — sudjeluje u statuiranju svijeta svojom spoznajnom moći, dakle odbacivanjem estetike, koja se temelji na mimesisu i prihvaćanjem estetičkog radikalizma koji katkad može zalutati daleko u vode prvobitnog prosvjetiteljstva. Uz to, ako je Malrauxova baština novi muzej moderne umjetnosti što se upravo dovršava u Parizu, onda ni taj put ne bismo mogli dovesti u suglasje s danas razumnom upotrebom muzeja.

Očigledno je da muzej danas ne može više funkcionirati kao hram umjetnosti ili tvrđava kulture. Još je manje prihvatljiv futurološki proračun Alvina Tofflera, koji u »Šoku budućnosti« iznosi sasvim neprihvatljivu budućnost muzeja kao »enklave prošlosti«, a u funkciji terapijskog mjesta za one koji obole od šoka budućnosti. Iz dalekog Mexica dolazi nam glas zemljaka Ivana Ilića, koji na svojevrsno naivan način opravdano pledira za »isturena muzejska odjeljenja«.³⁶ Varijante transformacije muzeja u onaj institucionalni oblik, koji bi efektivno najbolje odgovarao našim suvremenim potrebama, veoma su brojne, a njihova brojnost najbolje pokazuje koliko su predodžbe o nekoj prihvatljivoj generalnoj koncepciji muzeja danas nejasne. Pri tom treba imati na umu da samo jedan generalni koncept suvremene muzeologije neće, i ne može, odgovarati svim onim kulturnim osebnostima koje danas karakteriziraju svijet u cijelini. Treba, naime, imati na umu da bi nametanje jednoga evropskog muzeološkog obrasca zemljama Afrike ili Azije moglo rezultirati, najblaže rečeno, nesporazumima; razumna upotreba muzeja i puna društvena relevantnost muzeja u Indiji, Mexicu i Skandinaviji razlikovat će se toliko međusobno, zbog kulturne tradicije i psiho-sociološke konstitucije zajednice, da je pravilnije govoriti o određenoj polivalenciji muzeoloških koncepata, nego o jednom generalnom, koji vrijedi u globalnim razmjerima.

-vizuelnom tehnikom, kafeterijom, odjelom za djecu; da treba imati zatvoreni TV-krug, elektronsku signalizaciju itd., itd. tada nas ne mora čuditi kad Dillon Ripley, iz Smithsonian Instituta u Washingtonu, kaže da radno mjesto muzejskog kustosa zahtijeva supermena. Današnji kustos treba biti istodobno »šoumen«, dizajder, vrstan činovnik i stručnjak za financije, a uz to iznad svega toga i stručnjak. Dillon Ripley: o. c., str. 120.

³⁵ Manfred Lehbruck: Musée et architecture; »Museum UNESCO No. 3/4-1974.

³⁶ Ivan Ilić u svojoj knjizi »Dole škole« (NIP-Duga, Beograd 1972) doslovno kaže: »Isturena muzejska odjeljenja mogla bi predstavljati mrežu za optičaj umetničkih dela, i starih i novih, i originala i reprodukcija, čije bi izložbe, možda priređivali razni muzeji iz metropole« (str. 111). Možemo, doduše, kazati da se ta marginalna sugestija Ivana Ilića može činiti pomalo naivnom, ali nimalo naivnim ne čini rezultat projekta »Casa del Museo«, reliziran u četvrti Zona Observatio-Tacubava višemilijuniskog Mexico-City-a. Prema izvještaju meksičkog arhitekta Corala Ordoneza Garcie (Museum UNESCO, No. 2/1975, str. 77) čitav projekt izvanredno se uključio u svakodnevicu te siromašne četvrti glavnog grada Mexica.

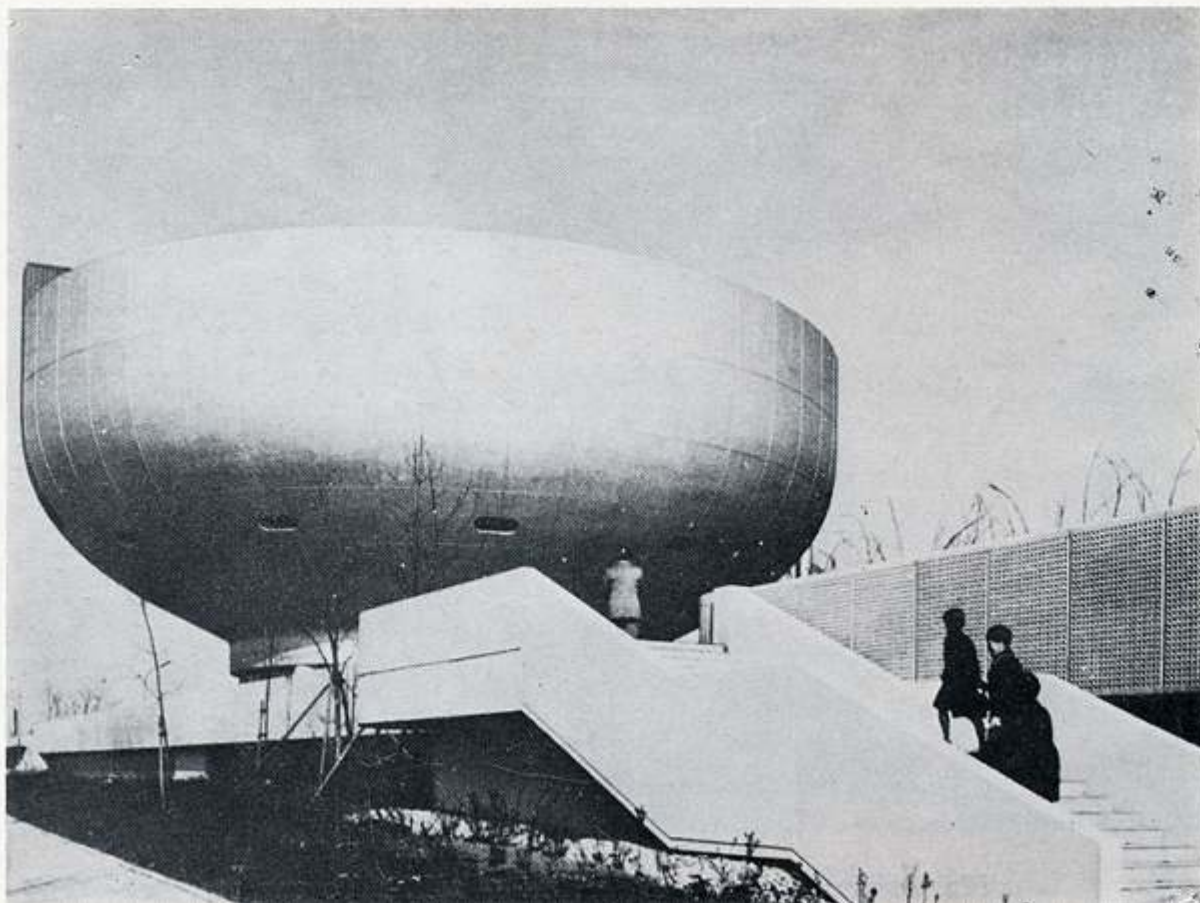


Nacionalna Galerija u Berlinu — arh. Mies van der Rohe, 1963.

Čak i unutar regije kao što je evropsko područje, gdje je tradicionalno poimanje muzeja još uvijek snažno, očiti su različiti putovi i pristupi koncipiraju muzejskog rada. Između berlinske Nacionalne galerije sagrađene prema projektu Miesa van der Rohea, i van Gogh muzeja u Amsterdamu sagrađenog 1973. godine prema projektu Gerrit Rietveldta i suradnika, nije samo deset godina razlike; razlika je u osnovnim pretpostavkama o funkciji muzeja danas. Ortogonalna simetrija i arhitravni izgled krovne konstrukcije Nacionalne galerije, pored pretenciozne prostorne dispozicije, gotovo nas stavlja pred gotov čin hrama umjetnosti 20. stoljeća. Van Gogh muzej u Amsterdamu odražava konceptualo i arhitektonski onaj pravac u suvremenoj muzeologiji koji svojim otvorenim formama, upotrebom prirodnog svjetla i odmjerenim arhitektonskim volumenima zgrade, predstavlja — barem u evropskim mjerilima — šansu za razumnu upotrebu muzeja danas. Naravno, sam sadržaj posljednjeg primjera — van Goghov memorijal — postavlja problem turističke erozije, pošto je takav muzej sezonski po pravilu u izvanrednom stanju; taj je problem manje-više tipičan za sve evropske velike muzeje i svugdje podjednako ne riješavan.

Monumentalni muzejski kompleks »Centre Pompidou« u Parizu, koji je upravo pred završetkom, politički je problem, a ne muzeološki.³⁷ Je li to

³⁷ Pontus Hulten, direktor Centre Beaubourg u Parizu (čovjek koji je niz godina vrlo uspješno vodio stockholmski Muzej moderne umjetnosti), izjavio je nedavno u intervjuu (Data No. 24. dec. 76/jan. 77) da tu mamut instituciju ne treba gledati samo kao francusku kulturnu instituciju, već da joj treba pri-dati šire, evropsko značenje.



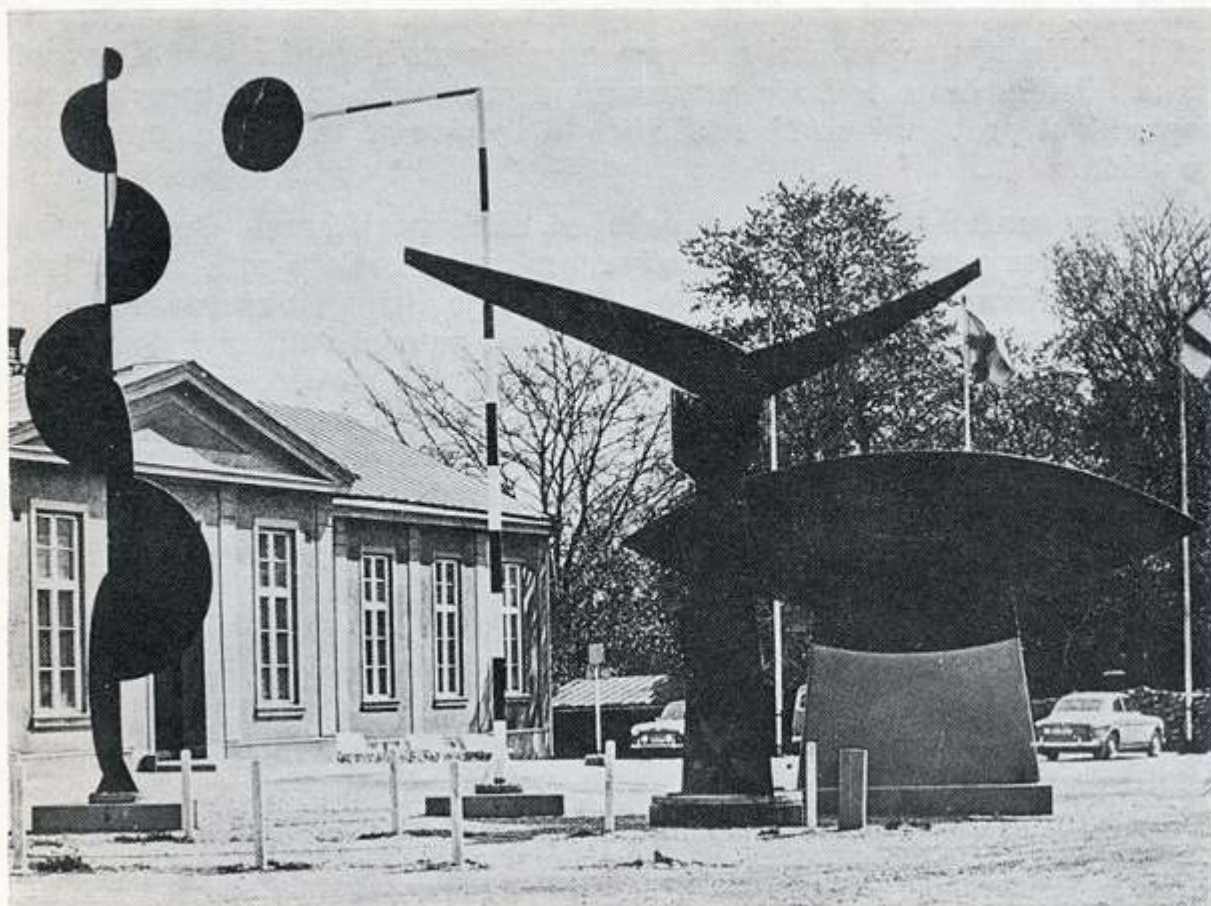
Muzej tvornice automobila BMW u Münchenu

uzoran oblik muzeja 20. stoljeća, ili kronični oblik elefantijazisa kulturne politike, koja je često na oštrici pera kritike? Tih 103.000 kvadratnih metara koliko zauzima taj centar, i 15% — za sada — nacionalnog budžeta za umjetnost, koliko će godišnje stajati njegovo funkcioniranje, je li to razumna upotreba muzeja danas?

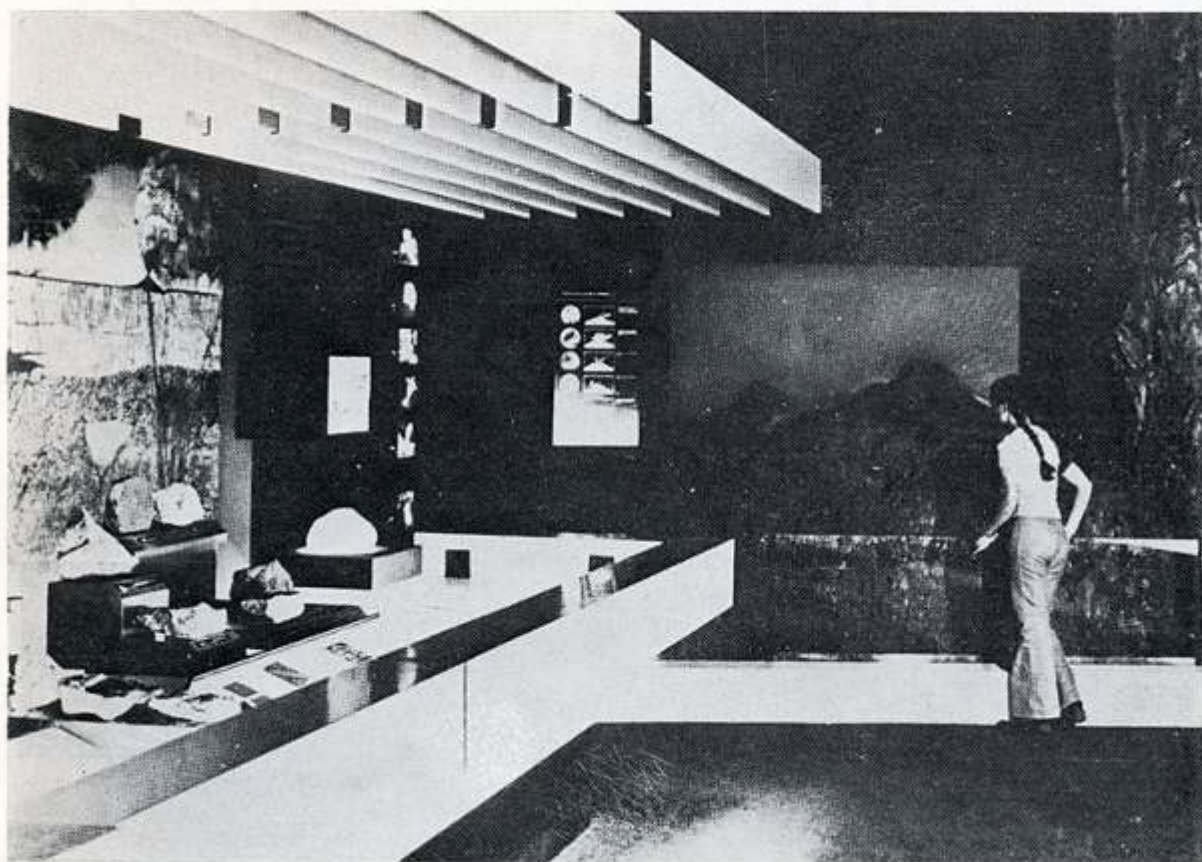
Skloniji smo skromnijim varijantama. Čak i interventni zahvati u stare muzejske strukture ulijevaju više nade i pružaju više mogućnosti. Dva najbolja evropska muzeja moderne umjetnosti, Stedelijk u Amsterdamu i Muzej moderne umjetnosti u Stockholmu, izvrsno funkcioniraju u zgradama iz prošlog stoljeća. Rekonstrukcija Palazzo Bianco u Genovi, još je uvijek muzeološki biser. Muzej Louisiana, pored Kopenhagena, sasvim izvrsno funkcionira u rekreacionoj zoni grada, a novi postav Londonskog geološkog muzeja primjer je lucidnog asamblaža maksimalne informacione moći.

Već na osnovi tih nekoliko primjera naslućujemo da se problem razumne upotrebe muzeja i efektivne primjene suvremene muzeologije ne očituje na razini kvantitete, već kvalitete.

Po našem mišljenju veliko muzejsko doba tek dolazi. Već i letimično proučavanje oblika, koje su muzeji poprimali u toku stoljeća, može pridonijeti da se suvremena muzeologija ne razmatra na razini mnemotehnike. Muzej je previše grandiozna intelektualna avantura, a da bi u 20. stoljeću bio sveden na razinu arhiva, banke podataka ili enklave



Muzej moderne umjetnosti u Stockholmu



Unutrašnjost Geološkog muzeja u Londonu

prošlosti. Nagomilani problemi, koje suvremena muzeologija treba riješiti, uključuju zajednički rad niza stručnjaka. Međutim, kako navodi Alma Wittlin, često teškoće suvremene muzeologije nisu u tome što se nagomilani problemi ne bi znali riješiti, već što se ta gomila problema ne uviđa.

Nekad su muzeji nastojali da sadašnjost učine povijesnom. Orvelijanska vizija svijeta ukazuje na alternativu beskrajne sadašnjosti, rekonstruirane i ažurirane prošlosti u kojoj laž postaje istina i obratno. Muzej i muzejski stručnjak danas više ne mogu biti pasivni sudionici događaja, dika nacije i pasivni kustos starina. Gotovo dva stoljeća muzej je bio hram Muza. Sada je vrijeme da okučimo i njihovu majku, titanku Mne-mozinu, koja će šarenilo svijeta i postojanje 799 generacija homo sapi-ensa povezati u suvislu cjelinu shvatljivu osamstotoj.



(Napomena: uz navedenu literaturu, korišten je niz drugih izvora, gdje se u kontekstu ili marginalno spominju činjenice relevantne za povijest muzeja. Kao primjer navodim knjigu Roger Peyrefitta: »Ključevi svetog Petra«, u kojoj se detaljno opisuju načini i oblici prikupljanja moći svetaca u srednjem vijeku. Vazarijevi »Životi« također su neiscrpno vrelo informacija, zatim malena knjižica Hippolite Tainea »Slikarstvo u Nizozemskoj« obiluje podacima relevantnim za poglavlje o cijenama umjetnina u Nizozemskoj u 17. st. Vrlo je poticajna također knjiga Jean Gimpela »Contre l'art et les artistes«, objavljena 1968, god. u Parizu. Niz korisnih podataka o povijesti muzeja i oblicima kolekcionarstva može se naći i kod Toynbeeja, Mumforda, Huizinge (»Jesen srednjega vijeka«, Zagreb 1964; posebno poglavlja XII XIII) Rostovceva, Ivana Ilića, Marcusea itd.

Prema tome, navedena literatura odnosi se više na faktografiju i određene spoznaje koje smatram važnim za suvremenu muzeološku praksu.)

Bauer dr Antun: Neki problemi muzejske arhitekture, »Muzeologija«, br. 3, Zagreb 1953.

Bauer dr Antun: Muzeologija, »Muzeologija«, br. 6, Zagreb 1967.

Bazin Germain: The Museum Age, Desoer, Bruxelles 1967.

Bazin Germain: The Louvre, Tandh, London 1971.

Compton Michael: Art Museums — »Studio Int.« London, maj-juni 1975.

Crook Mordaunt J.: The British Museum, Pelikan Book, London 1973.

Durgnat Raymond: Musée Imaginaire — »Art and Artists«, London, januar 1970, str. 22.

Encyclopedia Britannica — Museum architecture.

Encyclopedia Britannica — Museum and art galleries.

Grdenić Predrag: Od zbirke čudesa do narodnih muzeja, posebni otisak iz »Kulturnog radnika«, br. 5-6 Zagreb, 1949.

Hauser Arnold: Socijalna historija umjetnosti i književnosti I, II. Kultura, Beograd 1962.

Hudson Kenneth: A Social History of Museum, MacMillan, London 1975.

Jelinek Jan: Musée Moderne, musée vivant — »Museum« UNESCO, br. 2/1975.

Jovanović dr Miodrag: Muzeologija, Beograd 1976. Filozofski fakultet (skripta).

Lehmbruck Manfred: Musée et architecture — »Museum« UNESCO, br. 3/4-1974.

Lutervelt van R.: The Rijksmuseum and other Dutch museums, TandH, London 1967.

Malraux Andre: Glava od obsidijana, Naprijed, Zagreb 1974.

Reid Norman: What is Museum of Modern Art — »Art and artists« London, januar 1970, str. 16.

- Ripley Dillon*: The Sacred Grove; museum and their evolution, Gollanz, London 1970.
- Schultze Jürgen*: Devetnaesto stoljeće, O. Keršovani, Rijeka 1970.
- Stransky Zbynek*: Pojam muzeologije i Temelji opće muzeologije, »Muzeologija«, MDC-Zagreb, br. 8, 1970.
- Wilde de E. L. L.*: Notes on the role of a museum of modern art. — »Art and artists«, London, januar 1970, str. 14.
- Wittlin Alma*: *Museums: In Search of a Usuable Future*, MIT, Cambridge, Mass. 1970.



Because there is no history of museums and the assemblage of art objects, artifacts, etc. available in the Croatian language, the author — utilizing more or less well-known literature — has attempted to draw a picture of the development of this specific human activity from ancient times to the present. In the study, »general museum concepts« are traced and an attempt is made to identify the nature of museums and collections characteristic for particular historical epochs. In so doing, it was necessary to pay special consideration to the so-called »cultural context« as museums and collections were the product of extremely diverse factors, often it appears, even marginal in relation to the central theme.

Because the author believes in the social relevance of museums, he devotes particular attention to illustrating those factors which placed the museum in the center of social events.

At the very beginning of the study, he emphasizes the fact that contemporary museology refers to a sphere of scientific interest, rather than to a fixed scientific field. He illustrates this thesis by offering examples from the domain of cultural anthropology and modern pop-culture.

While examining the assemblage and storing of objects in the time of classic Greek culture and civilization, special stress is put on the importance of the philosophical idea of a collective memory which the Greeks formulated in their myths, especially in Hesiod's »Theogonia«. Although in classical Greece, collections in temples show certain features of museum work which are familiar with today, its role should not be overrated; as in the domain of cultural anthropology, the point of assembling objects is lost in the magic power and economic value of the object collected.

A similar case occurred with the Romans. Chronic elephantiasis — a disease that plagued ancient Rome — gave a characteristic stamp to the Roman collections. The practice of accumulating art works and diverse objects resulted in inflation and elimination of the classical Greek paradigm found in the Alexandrine Museum.

Furthermore, the author examines the nature of early medieval collecting, emphasizing the specificities that emerge from the »one-dimensional orientation« of early medieval collections.

The process of secularization occupies a special place in the study. Observed within the context of the early Renaissance interest in natural phenomena, the traditions of other people, and the cultural heritage of the ancients, the »general museum concept« changed significantly from the 13th to the 14th century. Lay-men appear on the stage with their own specific interests which culminate in the collections of renaissance magnates like the Medici, Este and Tornabuoni families. The author considers interest in contemporary art, art of the renaissance masters, to be the key to the museum concept of the renaissance epoch.

The stormy 16th century is illustrated by means of several typical examples; on the one hand he follows the growth of the Fontainebleau collection, and on the other points out the specificity of manneristic collections like the ones in Hradcany and Madrid.

In an attempt to shed more light on the so-called »cultural context«, he devotes particular attention to the aspects of the art market during the 17th and

18th centuries. Paralleling this, he follows the growth of the big royal collections which will one day serve as a basis for the formation of the big national museums.

The entire 18th century is subjected to a detailed socio-cultural analysis, considering that at that time the principles of a general museum concept were being formed, a concept which would last into the 19th century. In a chapter that examines museums immediately following the French revolution, the author states that »institutions of a state and society of reason did not function as that reason would expect«, and concludes that it was the revolution that formulated the museum concept that we know as the »Temple of the Muses«.

In an analysis of the architecture of museum buildings of the 19th century, the author considers the so-called »palatial concept« of planning museum buildings more characteristic than the neo-classical architectonic scheme according to which many museums were built. This »palatial concept« (which comes from the concept of a baroque palace) is still present today when planning museum buildings (for instance, the New National Gallery in Berlin, designed by Mies van der Rohe). In the course of the 19th century, certain processes are referred to, for example, specialization of museums, introduction of pedagogic work, the search for a new organization scheme. However, as the author points out, all modern art developed outside museums. Hence, the question arises: what role did the museum play in society? In the 19th century, the museum was a civil representative institution, a »Temple of the Muses«, the facade of the »paleotechnical inferno«, and as such catered exclusively to the interests of the ruling bourgeoisie society.

However, this does not mean that significant results were not achieved in the area of museum work. On the contrary, it was during the 19th century that the »general museum concept« that was to last well into the 20th century was formulated. Similarly, new methods for presenting museum material were developed, pedagogical work was introduced, and the principles of museology established.

In reviewing museum practices of the 20th century, the author questions the chronology of the so-called »cultural context« in a desire to re-examine the social relevance of museums from 1900—1939.

The author believes that the museum is too grandiose intellectual adventure to be reduced in our time to the level of a cultural reservation or data bank. In its classical formulation stated in Hesiod's »Theogonia«, the museum is directly opposed to Orwell's vision of the future. If the museum was for two centuries the Temple of the Muses, it should now be the house of the titanic Mnemosyne who will »bring the diversity of the world and the existence of 799 generations of Homo Sapiens into a coherent whole — an understandable whole for the 800th generation«. In other words, the author sees the museum as an active and socially relevant institution in the times we are living in.

Zelimir Košćević, povjesničar umjetnosti. Rođen u Zagrebu 1939. godine. Radi u svojstvu upravitelja Galerije Studentskog centra u Zagrebu. Od 1975. godine honorarni je predavač Muzeologije na Odsjeku za povijest umjetnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu.