

Никола Крстовић

nkrstovic2002@yahoo.co.uk

Скансени – поново модерни**Апстракт:**

Музеји на отвореном представљају специфичне структуре чији је првенствени циљ очување и презентовање свеукупности живота. Ослањајући се на *living history* концепте, амерички и све чешће, ангажованије и успешније, европски музеји на отвореном презентују и интерпретирају свакодневицу кроз форме театра, наратију и интерпретацију у првом лицу (једине или множине), интерактиван *re-enactment*, све популарније али и захтевније *roleplay* моделе, пантомиме, игре, једном речју интерпретативне и презентационе моделе који се карактеришу као *edutainment*.

Црпећи идеје из Ривијерове екомuzeологије, са једне стране, и Дизнијевих успешних симулакрума, са друге стране, ови музеји не преиспитују више питања наслеђа и прошлости, већ питања наслеђа и садашњости и потенцијала за будућност. То свакако не значи да је релевантан историјски контекст неважан, већ да су питања идентификовања са прошлошћу из перспективе савременог доба (као једине могуће перспективе) кључан фактор за успешну презентацију и интерпретацију наслеђа.

Крајњи циљ овог рада није, ипак, да на уобичајени херитолошки начин расправља о проблематици читљивости темпоралне структуре наслеђа, већ да кроз конкретне примере укаже на идеје и праксе светских музеја на отвореном, који су, по угледу на изворна стремљења „отаца оснивача“, поново постали места у којима се јасно идентификују заједничке вредности различитих времена. Истовремено, ово је и добра прилика да се идентификује и тренутна позиција и значај јединог званичног српског „скансена“ – Музеја на отвореном „Старо село“ у Сирогојну, у односу на токове у светској скансенологији у последњим деценијама.

Увод

Музеји на отвореном или скансени представљају музеолошки концепт који непрекидно егзистира и успешно се модификује готово 120 година. Појавили су се најпре у Скандинавији крајем XIX века, потом у Западној Европи почетком XX века, Централној Европи и Северној Америци углавном између два светска рата и, коначно, у Источној Европи и у остатку света најчешће након завршетка другог светског рата. У последњих тридесетак година, услед свеобухватних постмодерних културних и друштвених превирања, западноевропски и амерички скансени и сами иницирају драматичне промене, а нове иницијативе сугеришу повратак на идеје твораца првих музеја на отвореном. Музеји на отвореном окупљени у мрежи Европске асо-

цијације¹ и амерички такозвани *outdoor* музеји, окупљени у мрежи АЛХФАМ², предводници су нове скансенологије која црпи идеје подједнако смело из Ривијерове екомuzeологије, музеологије суседства (комшијске музеологије) и готово из „свих варијанти нових музеологија“... Нове полете карактеришу првобитни колекционарски ентузијазам Хазелијуса, деакадемизација презентације збирки, интерактивност интерпретације, али и ослањање на принципе и законитости потрошачки оријентисаног друштва. Иако веома модерне, вибрантне и атрактивне „институције“ у време оснивања, готово по еволутивним принципима, скансени су постепено академизовани, ојачани изразито специјализованим струковним кадром, документацијски усавршени и систематски трансформисани да подсећају на своје по инерцији одређене узорке – етнографске музеје. То је најчешћа судбина музеја на отвореном у периоду после Другог светског рата, па све до почетка 80-их година XX века.

Занимљиво је да српске идеје у време првих промишљања (седамдесете године XX века) о оснивању такозваних „етно-паркова“ на Авали, Златибору (Павловић 1972, 263 - 272) и неким другим локацијама, показују солидно разрађен музеографски концепт³. Претпос-

¹ АЕОМ, „Association of European Open Air Museums“ is an organization of important open air museums In Europe“ www.aeom.org, истакнуто је на званичном сајту Асоцијације која одржава конференције сваке друге године у једном од музеја чланова. Истовремено публикује и Извештај са претходно одржане конференције, који је, заправо, зборник радова груписаних око различитих (актуелних) тема.

² Association for Living History, farm and Agriculture Museums serves those involved in living historical farms, agricultural museums and outdoor museums history and folk life; it is founded in 1970, www.alhfam.com

³ „Ради спасавања архитектонско-етнографских вредности сеоских насеља у Србији, РЗЗСК у Београду предвидео је још 1963.године стварање етно-паркова као једног од новијих облика заштите и приказивања споменика ове врсте у нас“, започиње Д. Ст. Павловић свој текст „Етно-парк `Златиборска брвнара““. Након овог појавиће се и други, међу којима су: М.Драскић „La conception et la realization du Parc ethnographique centar du mont Avala pres de Belgrade“ (Bucharest, 1966); М.В.Драскић, Д.Дрљача, Д.Ст.Павловић „Les musée ethnographique en plein air en Yougoslavie“ (Bucharest, 1967); Д. Дрљача, „Пропуштене могућности за стварање етнографских музејских амбијената у Србији“ (1974) и „Проблеми и перспективе стварања етно-паркова у Србији“ (1980); Е.Хасанагић „Музеј села у Пријепољу“ (1974), Р.Финдрић „The Museum of Folk Architecture in Sirogojno“ (Sanok, 1985)... Радови који музеолошки приступају проблематици функционисања скансена и евентуалног унапређења рада у Југославији (Србији) малобројни су. Добросав Ст. Павловић бавио се допунским садржајима етно-паркова у свом истоименом тексту из 1984. Последњих година (од 2000.) ван издавачке делатности Музеја „Старо село“, појавила су се укупно једва 3-4 рада са музеолошким освртом

тављеним презентационим моделом доминирају тадашње актуелне концепције представљања готово искључиво објеката народног немарства. Ипак, практична музејска реализација била је нешто напреднија него ли теоријска музеолошка подлога која готово да није ни постојала. Стога данас имамо, званично, само један музеј на отвореном у Србији, који, као изолован пример, значајно касни за европским праксама. Забележени су и други покушаји успостављања „скансен“ типа заштите и презентације баштине (Findrik, 1985)⁴, али са искључивим тематским оквиром – народно градитељство и концепцијским - демонстрација „старих заната“, као најтипичнији вид „ревитализације“ објеката, али се ти покушаји могу окарактерисати као неуспеси.

Музеји на отвореном су, по речима директора Арнема⁵ Јана Веса (Jan Vaessen), институције изврсног квалитета које се баве заштитом и популаризовањем наслеђа. Али, опет шта је наслеђе? Наслеђе нису „остаци прошлости“, није само „историја“, није чак ни селектована и интерпретирана историја (Vaessen 2008). „Наслеђе је присуство прошлости у садашњости“, како је то Алан Гајлеј (Alan Gailey)⁶ формулисао. Неодвојиво повезана са појмом наслеђа је и прослава (celebration). Наслеђе је увек манифестовано. То је „историја“ набијена значењем – наша историја, историја каква желимо да буде. Наслеђе не симболише само „одакле долазимо“, већ првенствено говори о томе где припадамо сада. Стога је прослава (обележавање) суштинска: она ствара, или изнова ствара, заједнички идентитет нације, села, групе, мањине, породице (Gailey, 2000)... Скансени, су онда и веома специфичне институције изразито манифестног карактера. „Славећи“ свакодневни живот (не хероје, владаре, њихове вредне „тотеме“, историјску изванредност...), они су „ принуђени“ да без предмета-суператракција испричају обичну причу за свакога. Уједно, та одлика је и најчешћи камен спотицања – фетишизацијом објеката, предмета, заната, коначно живота уопште, они постају гробља неважних и неу-

на музеје на отвореном. Није неопходно нагласити колико је то мали број научних осврта на ову тему.

⁴ „In Požarevac, a centre of Tulba, Ethnographical park was created. It covers Pomoravlje and Podunavlje regions. In Kragujevac in Szumarice (central Serbia) there exist a museum covering the region of Sumadia and a part of Pomoravlje region. Museum in Vladimirci place covers the area of West serbia regiona at the Drina river“ (Findrik 1985, 221).

⁵ Арнем (Arnhem), Холандски национални музеј на отвореном, уједно 2005.године добитник признања за најбољи музеј године на EMF (European Museum of the Year) и кандидат за награду *The Best in Heritage*.

⁶ Директор Музеја на отвореном у Улстеру (Ulster folk and transportation museum).

потребљивих предмета. Међутим, манифестна одлика наслеђа нагони сваки успешан скансен да живи сопственим животом, да непрекидно презентује, интерпретира и изнова обликује кроз савремено искуство документовану прошлост, колективну меморију или индивидуално сећање.

Кроз овај рад осврнућемо се на неке теоријске и практичне аспекте кроз које се на нов начин разматра не само опсег наслеђа презентованог у скансенима, већ и суштинска промена акцента у интерпретацији тог истог наслеђа: од објеката и предмета – ка људима и судбинама, од општег и универзалног – ка индивидуалном и специфичном, од чињенице – ка нарави, од демонстрације – ка сложеној и емпатичној улози, од естетизације – ка употреби, од посматрања – ка учешћу... Све ове интерпретативне промене инициране су, поред нових музеолошких стремљења, и прихватањем закона конзументског друштва, као и све продубљењем и директнијом сарадњом са окружењем.

Храбро ка данашњици

Петер Микелсен (Peter Michelsen)⁷ је један од „криваца“ за велике промене које ће се десити у интерпретативном приступу у скансенима. Отворено је заступао идеје које у ондашњем музејском и научном свету нису имале превише одјека. Његов рад (памфлет) из 1972, „Музеји и савремени свет“ представљао је перјаницу идејама које ће коју годину касније бити актуелне на САМДОК-у⁸ у Шведској. План за воденицу донету у музеј, подразумевао је да се прикажу све развојне градитељске фазе и структуре, као и начини обраде материјала до момента напуштања куће, што су били класични, „школски“ и темељно установљени принципи физичке заштите градитељског наслеђа. По Микелсеновој одлуци од овог начина се потпуно одустало и решено је да се прикаже хронолошки последњи изглед воденичаревог дома, односно моменат када се оженио и преселио у њега. Али далеко је битнија једна друга промена – акценат се од овог момента није више стављао на објекте и градитељство, већ на људе, приче и живот унутар (или изван) тих објеката. Тако је лед пробијен –

⁷ Директор Националног музеја на отвореном Данске у Копенхагену (Frilandsmuseet Copenhagen).

⁸ САМДОК (SAMDOK) је волонтерска мрежа шведских музеја културне историје и уједно организација за савремене студије и колекционарство. Кроз САМДОК музеји охрабрују савремена истраживања са циљем да продубе наше знање и разумевање људи, стања, процеса и феномена како у прошлоисти, тако и у садашњости, али и будућности. Опширније о организацији САМДОК и активностима на www.nordiskamuseet.se/Publication.asp.

у будућности старост грађевине није морала имати никакве везе са животом из периода који музејско особље изабере да презентује.

Нешто новији пример ове идеје је холандски Арнем, који по сопственом музејском устројству не прави компромисе са оригиналношћу објеката. Истовремено циљ музеја је и да увек презентационо експлоатише процес грађевинских активности кроз своју делатност, како би се приказала и знања из историје грађевинарства, али и рестаураторски процеси учинили доступним публици. Када је кућа са фарме из XVII века пренета је у Арнем, због тога што се нашла на месту будуће пруге, посетиоци су имали прилику да прате градитељске/рестаураторске фазе рада, али и да добију детаљније информације о овим процесима путем „отворене изложбе“, инсталиране на савременим градитељским платформама. Кућа и ентеријер нису приказани у неком од изабраних историјских периода или околности, већ управо онако како су изгледали у време дислокације, 2003.године, када је већ била власништво једног познатог адвоката.

Данашњи одрасли рођени су у 1980.године, а њихови родитељи 1950. или 1955.године и већина те публике нема директан темпорални контакт са преиндустријским добом, или чак раним индустријским – што класичан музеј на отвореном (без обзира да ли је његова тема сеоски или/и градски живот) ставља у ситуацију да све више мора да буде објашњавано. Природно је решење (показало се у многим европским скансенима) померити колекционарске границе и баштинске акције ка новијем добу, понекад чак и до садашњег времена, како би савремена публика била и у могућности да „препозна себе“. Није више необично сусрести објекте, чак и читаве музејске поставке, које се баве само XX веком. Приде, са објектима модерног доба музеализују се и градитељске форме, за које претходне музејске генерације нису ни сањале да би могле наћи своје место у оквирима музеја. У Сент Фагану, Енглеска, могу се видети Авонкрофтове префабриковане куће, као и типске куће за тзв. хитне случајеве, „произвођене“ одмах након Другог светског рата. У Мађарској, у Националном музеју на отвореном у Сентадреји, прича се о преношењу и презентовању колиба за одмор. Холандски Зуидерзи разматра преношење типских кућа популарних после изградње велике бране 1932.године, док у швајцарском Балембергу размишљају о преношењу архитектонски дизајнираних кућа из XX века и новим облицима компјутерски контролираних фарми. Испробаване су и неке радикалније идеје: један амерички музеј усвојио је под паролом „Приче које ми је казивао отац“ презентациони модел који би требало да буде непрекидно „стар“ 75 година – годину за годином музејске поставке се мењају у складу са „очевим сећањима“ (Renthzog 2007: 327).

Норвешки Самлингер, у близини Осла, био је предводник низа каснијих европских акција у циљу осавремењавања поставке. Дислоцирање троспратне стамбене зграде, представљало је и могућност актуелизовања проблема важних данашњем човеку: заједнички живот и толеранција, мултиетнички и мултирелигијски односи, интеркултуралност, социјалне разлике, али и дизајнирање ентеријера стана, промена квалитета живота услед развоја технологија и сл. Посећивање станова изгледа као упознавање људи из различитих историјских периода, ход кроз историју свакодневице од 1875. до 2000.године. У приземљу и на спрату изнад приказана су два стана: у један се „доселила породица из сеоске средине са вером у будућност у години у којој је Норвешка добила независност од Шведске“, а друга, са истим проблемима, тридесет година касније (1905. и 1935.година). Потом, студентски стан из 1980.године и дизајнирани стан богатје породице из 1970.године. Један стан „насељен“ је пакистанском породицом и њиме доминирају илузије и ефекти: компјутер и ТВ су стално упалени и преко њих се емитују опште историјске „секвенце“ које су могле имати утицаја на живот те породице. Најстарији стан намештен је за главни лик из Ибзенове „Куће лутака“. Музеј се одлучио за још једну форму: сви станари су фиктивни ликови, не људи који су стварно живели у представљеним становима. Међутим, сваки од ових „пројеката“ заснован је на стварној причи са намером да баци светло на типичну историјску ситуацију. Сви су „проблематизовани“ како би актуелизовали социјално питање, давајући тако подстрек размишљању и дебати.

Након опсежног истраживања, које је спровела Асоцијација АЛХФАМ, амерички музеји на отвореном утврдили су четири кључне ставке важне посетиоцима. *Прва* је - да посетиоци очекују да се особље музеја према њима опходи с поштовањем, али непосредно. *Друга* је - да посетиоци очекују да музејско особље буде веома стручно. Оно што је занимљиво у овој ставци је то што посетиоци желе да презентације музејског особља буду утемељене у историјској реалности. За то је, наравно, потребно непрекидно усавршавање у историјским дисциплинама, како би били у стању да објасне како знају то што знају и зашто не знају то што не знају. „Ново знање“ мора бити инкорпорирано у интерпретацију чије су одлике прецизност у „манипулисању“ чињеницама, наглашавању битног и стављању чињеница у контекст. Али најважније је да интерпретација буде релевантна и постављена у перспективу, уз помоћ које се из прошлости има јасан увид у садашњост. *Трећа* ставка је - да посетиоци у великој већини *желе* да буду укључени – ментално, физички, чулно и емоционално (Dierking 2009). *Четврта* је - да посетиоци желе да се из богатог визуелног тродимензионалног окружења елиминишу оне ствари које кваре илузију. Да-

кле, посетиоци свесно желе да буду заведени и измештени у другу реалност, али да притом могу да конфронтирају знања која носе из сопственог света са сазнањима која добијају из симулакрума музеја. Како живимо у времену приличне огољености и екстровертиране интимности, посетиоци музеја су најзаинтересованији за приче о стварним људима. Добра прича садржи: време, место, карактере (људе са којима могу да се упореде, виде понешто од себе у њима и обратно) и, најважније, класичан драмски заплет (Сараџија 2008).

Очито је да су се могућности за музеје на отвореном, па и презентације културе уопште, веома развиле захваљујући постмодерном поимању историје - метанаратив јединственог, објективног, аутентичног трансфера информација из прошлости у садашњост кроз самодовољност предмета је срушен. Природна последица индивидуалног и/или локалног приступа историјама – „не једна, него многе историје“ – јесте преоријентација са објекта на причу у толикој мери да је интерпретација наслеђа постала готово независна категорија од баштињеног предмета, свеједно да ли говоримо о колиби, занату или пејзажу.

Поредак схватања или схватање поретка (Булатовић, 2009)

Као резултат побуне против продаје и рушења једне средњовековне трговачке радње настао је Den Gamle By⁹ и то залагањем само једног човека – Питера Холма (Peter Holmes). Данас је то музеј – градска четврт – састављен од објеката дислоцираних са различитих места и претворених у урбанизовани историјски бриколаж, али потпуно жив и интегрисан у савремени живот Архуса. Питање оправданости „просторног“ дислоцирања објеката једнако је проблематично и сложено колико и питање „темпоралног“ дислоцирања значења и функције објеката који су заштићени *in situ*. Оно отвара питање музејског производа, односно „предмета“ у музејима на отвореном и указује и на данас присутне струје које заговарају, с једне стране, предметну аутохтоност и комуникативну самодовољност у музејској поставци (позитивистички приступ), а са друге, целовиту интерпретацију прошлости у којој не предмет, већ контекст премошћује временски процеп (холистички приступ). Питер Холм „водио је битку“ са Софусом Милером (Sophus Miller), директором Нордијског музеја, а разлози су управо различита поимања презентације. Оштро критикован да прави театарску представу, кулисе унутар којих се може приказати било шта, а не „узвишена“ прошлост о којој најбоље говоре сами предмети, Холм је наставио своје посланство непрекидно са-

⁹ „Стари град“, музеј на отвореном у Архусу, основан 1909.године, који се бави урбаним наслеђем данских градова.

рађујући са све освешћенијом и ангажованијом локалном заједницом. Непрекидно се водио идејом коју ће и Питер Лиус (Peter Lewis), дугогодишњи директор музеја Бимиш (Beamish) у Енглеској, касније заговарати: „Музеј је по свом изворном лингвистичком узору храм за свих девет муза, кћерки Мнемозине, богиње сећања. Али само су две присутне у преовлађујућим музејским концептима – Клио и Уранија, музе историје и астрономије. Осталих седам инспиришу и штите извођачке уметности... Али све оне су искључене из традиционалних музејских интерпретација.“ Питер Холм и Артур Хазелијус (Arthur Hazellius)¹⁰ призивали су у свом ентузијазму помоћ свих муза. Данашњи музеји на отвореном убрзаним корацима враћају се „очевима оснивачима“, односно принципима, идејама и ентузијазму који су обележили њихов рад (Bloch Ravn, 2008).

Осамдесетих година XX века дефинитивно је превагнула идеја да музеј на отвореном не може више рачунати искључиво на термине „аутентичан“, „традиционалан“, „изворан“ и сл., али да алтернативу може представљати, захваљујући свом холистичком приступу, идеја тродимензионалног места где се да „доживети и искусити“ вредносни систем прошлости. Искуство¹¹ постаје кључна реч функционисања музеја на отвореном, а саставни делови тог искуства су оригинал и аутентичност исто колико и имитација и реконструкција; приде се тај доживљај употпуњује циљаним подстрекивањем свечулне илузије и емоције. Не постоји ништа што може репродуковати тоталну реалност прошлости, али као историјска позорница музеј на отвореном је феномен супериорнији у односу на све остале. Бранећи овај принцип, Хазелијус је давно одговорио Софусу Милеру да су музеји на отвореном направили један (гигантски) корак ка свом циљу – тежили су да без преваре досегну илузију, што је сасвим другачије неголи превара.

Ово су полемике с почетка претходног века. Занимљиво је и истовремено разочаравајуће да у „Старом селу“ у Сирогојну веома тешко одмичемо даље од њих. Заправо „култ споменика“ у ригидном, пре-Ригловом смислу толико је изражен да умногоме боји покушаје да се представи било какав контекст у којем су кључни елемент људи и њихов „живот“. Демонстрације „стarih“ заната и занимања су готово једини корак учињен у Музеју на анимирању „сталне музејске поста-

¹⁰ Артур Хазелијус оснивач је првог музеја на отвореном „Скансен“ у Стокхолму чији ће принципи рада постати окоснице свим каснијим музејским пројектима

¹¹ „...треба потврдити да је само непрестано коришћење баштинских искустава и одржавање њених вредности гарант поузданог памћења и разумевања процеса у којима су настајали сведоци прошлих времена. Само `оживљавање баштине` као сопственог искуства обезбеђује јаснији видик у будућност“ (Булатовић, 2009).

вке“, коју чине објекти и њихово покућство(!?),¹² и то најчешће у циљу едукације мале групе полазника или упознавања посетилаца са „традиционалним производним процесима“: „Да би се функције изложених предмета што боље приближиле посетиоцима Музеја, у радионицама се организују демонстрације традиционалних техника израде занатских производа. Заинтересовани посетиоци могу да се опробају у овим старим вештинама, што код појединаца може да доведе и до озбиљне заинтересованости за бављење неким од представљених заната“ (Томић Јоковић, 2009). Иако је тема цитираног рада „Улога Музеја... у очувању и оживљавању старих заната и занимања“ одрживост и сврсисходност ових активности пренебрегнута је, а кроз романтичарским тоном обојене реченице сазнајемо и да је „веома важно да (столарев) унук учи занат од њега“ (иако је једно кратко време радио у Музеју као помоћни столар, столарев унук данас ради нешто сасвим друго). Поставимо суштинско питање – шта за Музеј „Старо село“ представља и значи оживљавање „стarih“ заната? Уколико је циљ обучити неколико полазника да савладају извесне вештине за сопствене хобије, онда Музеј троши огромну енергију како би постигао готово потпуно неприметан резултат. Никада није урађено истраживање колики је број посетилаца Музеја „Старо село“ имао прилику да види демонстрацију неког заната. Али пођимо од хипотетичке ставке да је тај проценат стопостотан – посетиоци су у том случају видели качара који у качарској радионици демонстрира „традиционално“ умеће (барем тако верујемо), корпар који одмах иза улаза у Музеј дочекује госте упознајући их са „тајнама свог заната“, грнчар који у подруму куће користи исту глину непрекидно правећи један исти суд изнова и ковач који углавном демонстрира прављење потковице, тачније ударање чекићем у наковањ. Изузетак представља већ „медијска звезда“, бака Радмила, „домаћица“ у кући „првог домаћинства“ чија је појава интерпретативно и комуникативно осве-

¹² „Стална музејска поставка“ је термин који уобичајено користимо за објекте, покућство, алате... у Музеју „Старо село“. Међутим, као музеј који презентује животне обрасце и културу становања (а не само објекте народног градитељства) требало би озбиљно поразмислити о редифинисању овог термина и његовог значењског проширења на друге категорије наслеђа, пре свега његове неопипљиве облике. Нарочито је важно скренути пажњу на ово питање у моменту када се у Музеју на отвореном „Старо село“ у Сирогојну отвара (или ствара) Едукативни центар за нематеријалну баштину, имајући у виду да и њени заштитарски и презентациони модели могу веома лако попримити одлике фетишизације и естетизације, у истој оноликој мери у којој се то практикује кроз вишедеценијску презентацију материјалне баштине.

жење. „Самоуки кустос“¹³ није, међутим, у ситуацији да целовито одигра своју улогу и демонстрира неке од кључних радњи везаних за огњиште, јер због „приоритетно“ изведеног видео и противпожарног система¹⁴ није у могућности да запали ни ватру на огњишту, односно да експлоатише све могућности које централно место „куће“ нуди. Како се посетиоцима објашњава да је ватра на огњишту (стварном и релном месту у средини „куће“) у прошлости непрекидно горела, а да згасло огњиште сугерише одсељење, напуштање и/или смрт, намеће се питање усаглашавања посланства музеја на отвореном, као „живог музеја“ са сопственом презентацијом.

Поставимо сада логично питање: шта демонстрирају занатлије? И још шире: које су то идеје и значењски системи које Музеј „Старо село“ покушава да пренесе посетиоцима кроз присуство ових људи? Да ли је идеја да посетилац меморише све алатке које „мајстор“ користи, или све етапе рада којима долази до финалног производа? Или да повеже његов производ са начином рада? Веома важно питање је и зашто Музеј ангажује те занатлије (што је прилично велики трошак) и да ли верује да је тај начин демонстрирања заната елоквентнији од објеката и покућства која посетилац види. И најважније питање: зарад ког савременог искуства или примењивог знања у данашњем времену ангажман занатлија има смисла?

Посетилац веома мало учи приликом класичне посете музеју – уколико нема *wow!* или *a-ha!* ефекта, готово ништа. Ове сазнајне реакције су резултат веште режије илузије са обавезном релевантношћу у садашњем моменту. Музеј на отвореном има ту предност да може брзо и релативно лако стварати емоционалне и чулне везе посетиоца са поставком кроз своје презентације и интерпретације – отуда је већина музеја на отвореном прихватила системе рада кроз које се непосредније да осетити и доживети прошлост, „путовати кроз време“ или „направити мостови ка прошлости“ (Rentzhog, 2007: 336 - 341).

Прагматично питање гласи: како то извести? Превођењем музејских прича са типских на индивидуалне и личне судбине, са универзалним значењима и упошљавањем свеукупног музејског фонда кроз

¹³ Новински чланак „Бака радмила занимљивија од кустоса“ у дневним новинама „Блиц“ <http://www.blic.rs/Vesti/Srbija/191234/Baka-Rada-zanimljivija-od-kustosa>

¹⁴ Инсталација видео надзора, без сагласности РЗЗЗСК у Београду, као надлежне институције за физичку заштиту објеката, кроз коју је девастиран изглед многих објеката Музеја и нарушена „целовитост илузије“, није тема за даљу расправу на овом месту, али јесте повод да се замислимо над начинима на која се у Музеју „Старо село“ размишља, о комуникацијским минимумима поставке, најпре, читљивим у односу према материјалном наслеђу.

контекстуализацију представе, не представљањем ентеријера собе с почетка XX века – већ ентеријера собе с почетка XX века у којем се презентује историјски поткрепљена и документована прича о, на пример, мајци која оплакује сина страдалог у неком рату (пример из данског музеја Ден Гамле Бај). То нас води ка Музеју „Старо село“, не млекар у коме су постављене (празне) посуде неопходне за прављење сира – него млекар из којег деца ужурбано краду млеко сламчицама кроз рупе између брвана; не вајат у коме су натре – већ вајат у коме је млада поред своје девојачке спреме, тренутак пре одласка у нову кућу. Не било који качар и његова демонстрација, већ „тај и тај“ качар, његов живот, породица, сазревање, улазак у занат... Не само XIX век, него сви векови које можемо познавати, па и XXI. Коначно, не само посетиоцу апстрактна Динарска регија, него и први комшија, задруга, ујаци, политичари, бабе и деде и њихове приче, хајдуци, партизани, плетиле, „бувљак“... Идентификацијом са (стварним) ликом и његовом судбином, групом и њиховим међусобним односима превазилазе се векови и унифицирајућа хронолошко-еволутивна самонаметнута „норма“ постаје неважна, а важна је порука, односно сазнање (искуство) које, у одсуству „музејског ауторитативног коректора“, можемо црпсти. Дакле, говоримо о једном активном систему како заштите, тако и интерпретације: „Комуникацијска манипулација свеукупним фондом, материјалним и нематеријалним, неког музеја на отвореном, требало би да, на основу знања из матичне дисциплине, поставља музејске конзументе у такве значењске системе који би им, дакле, омогућили перцепцију структурних односа у музеју баштињене културе. Таква манипулација чак омогућава да се, рецимо, помоћу савремених програма публика упознаје с неким културним елементима традиционалне културе“ (Матић, 2008А). Говорећи о музеју на отвореном, као структури кроз коју је могуће пренети тоталну информацију о културним моделима, а не фетишизовати и естетизовати предмете/демонстрације (и тако их значењски осиромашити), отварамо и питање интегративне интерпретације наслеђа чији је предуслов свеобухватност поступка баштињења. Јер „баштина није скуп давно несталих актера и одавно урушених објеката или функционално измењених драгоцености по трезорима. Баштина је активно сећање и живо трошење искуства, заправо – незаборављена мера животних вредности“ (Булатовић, 2009).

Веома ја важно када говоримо о едукативним могућностима „демонстрирања заната“, осврнути се и на утицај потрошачког друштва на делатност музеја на отвореном. Томас Блох Равн, актуелни председник Европске асоцијације музеја на отвореном, истовремено и директор поменутог музеја Ден Гамле Бај, гласноговорник нових струјања у европским скансенима, наглашава: „Као што сви знамо могућност

куповине једна је од најосновнијих преокупација у савременом друштву, а уједно је постала и веома важан начин комуникације.“ Поред модерне музејске продавнице, у музеју свој продајни простор има и пекар који прави хлеб и колаче по рецептима који су старији од 1880.године, формирано је трговачко двориште са артиклима из истог периода, пијаца на којој се продаје органски гајено поврће – углавном локалне врсте које су постојале почетком XX века - књижара са репринтовима старих књига и коначно гвожђара (Bloch Ravn, 2007). Одакле одједном толико инсистирање на отварању „традиционалних“ продавница, а по својој суштини сувенирница. Чињеница је да продавнице могу постати канали кроз које се транспонује историјско знање ка савременом потрошачу, основа музеолошких активности истог приоритета као изложбе и *living history*. Критика да би овакве активности могле банализовати или чак вулгаризовати искуство посетиоца немају никаквог утемељења у свету у којем живимо, чак ни у нашој пракси. Међутим, по речима Блох Равна, постоји још један разлог зашто је отварање мноштва мини-продајних места у музејима на отвореном веома важно – они латентно подстичу потрошачку свест, конзумерство изворног облика („све пробати и окусити“). Приде, они јачају музејску економију, која опет омогућава снажење основног музејског рада: збирке, истраживање и стални развој. „Важно је нагласити“, наставља Равн, „да ми не стварамо музеј како бисмо зарадили новац. Зарађујемо новац како бисмо створили бољи музеј“ (Bloch Ravn, 2007).

Европски скансени све чешће флертују и са једним од деривата екомuzeја. То је нови музеолошки „изум“, појава названа *еко-но(ми)музеји*. Укратко, екомuzeји су занатски или агропрехрамбени бизнис, чији су производи плод аутентичне технике, односно принципа *know-how* негованог кроз историју. Уместо класичних изложби и програма практикују се *showrooms* и различите врсте дегустација. Иако користе традиционалне технике и стварају производе препознатљивог квалитета (стандардизоване и заштићене¹⁵ традиционалне рецептуре...) имају и способност и жељу да стално иновирају сопствени производ (нови састојци, облик, амбалажа и сл.). Екомuzeји су широко прихваћени јер се генерално сматрају за покрет (пре него институцију), који враћају част и понос занатима и занатлијама, али и промовишу занатство у лепим уметностима, архитектури, примењеним уметностима и медијима. Наново успостављају систем изгубљених вредности. Оно што их најдиректније повезује са скансенима јесте употреба маркетиншке идеје: „Квалитет се крије у свакод-

¹⁵ Ради се углавном о два вида заштите: ужа PDO – Protection Designation of Origin и шира PGI(O) – Protection Geographical Indication (of Origin), <http://ec.europa.eu/agriculture/quality/>.

невици – град сутра није лепши након синоћњег ватромета“ (Шола, 2010). Али сем маркетинга повезује их и технологија презентације. Сасвим је нормалан принцип да занатлије „демонстратори“ нису само пуки демонстратори, већ људи који стварно раде унутар музејске поставке. У немогућности да опстану финансијски у реалном свету, у музејском они проналазе далеко повољније место где ће њихов занат постати предмет истраживачког процеса, а сам процес производње спона између прошлости и садашњости у свести посетиоца уколико производ има способност прилагођавања тржишту. Међутим, предност је та што су у околностима симулакрума скансена и тржишни принципи другачији: један исти производ има сасвим различите продајне капацитете у тржном центру и у „музејском амбијенту“. Даље, заинтересованост посетиоца музеја далеко је већа уколико производ може да купи, или барем материјално процењује. Али овде се не ради само о занатима, могу се „анимирати“ и кућна, уобичајено женска, занимања, свакодневни послови, часови доколице, разни скупови на којима се заједнички привређује... Можемо говорити и о домаћој пракси: уколико би „домаћице“ у главним кућама припремале храну на огњишту по истраженим рецептурама, па чак и по својим рецептурама (ако је она уопште и потребна да би се, рецимо, испекао један кукуруз или кромпир), а посетиоци били у стању да их купе и/или пробају на лицу места, исти би се принцип могао применити и на млекаре, хлебну пећ, чобанске станове, трап, столарску, качарску и ковачку радионицу... Могли бисмо се, на крају питати у име посетилаца: јесу ли „стари“ занати само они који се могу видети у музеју, или су већ сви по производној дефиницији у друштву у којем живимо – стари. Логично питање на крају је и шта музеј на отвореном може учинити када је у питању формирање свести о еколошкој и органској производњи и редефиницији потрошње у будућности (Матић, 2008Б). На ово питање одговор је понудио Екомузеј Алзаса (*Ecomusee d'Alsace*)¹⁶, који отвара врата заједници кроз велики број различитих пољопривредних и занатских секција и акција, уметничких друштава и пријатеља музеја. У њему се сусрећу љубитељи пчеларства, узгајивачи неколико врста јабука и посебне врсте хмеља од које се прави локално пиво, произвођачи алзашких сирева и кобасица, које се и производе и продају у музеју, апотекари, травари, циглари и ћумураши, дрворезбари и студенти примењене уметности и дизајна, кера-

¹⁶ Током 2007.године био сам на студијском боравку у овом музеју. Захваљујем се архитекти Жижи Даниловић која је била љубазна да ми појашњава делатности екомузеја и данашње стање екомузеја у Француској и њиховом приближавању делатностима музеја на отвореном, који имплементирају концепте *living history*. Детаљније о Екомузеју Алзаса: www.ecomuseealsace.com

мичари... Екомузеј Алзаса је, занимљиво, један од сталних чланова Европске асоцијације музеја на отвореном. Иако принцип функционисања не сведочи о имплементацији изворних Ривијерових принципа екомузеја, јасно је да их у оквиру музејске праксе сасвим експлицитно примењује.

Савладавање временског јаза. Новији модели интерпретације

Свеприсутност симулакрума је, парадоксално, реалност у којој живимо. Колико год се ограђивали од дизнилендизације и академски арогантно посматрали њен несумњив утицај на културне моделе данашњице, Дизни феномен је, сем што је привукао огромну публику, очито променио перцептивне, па и когнитивне процесе и додатно надражио конзумерску (под)свест. Уједно, снажно је утицао и на делатност скансена. Са друге стране, и хуманистичке и друштвене науке доживеле су драматичне промене. Пре тридесетак година историчари су почели све више да се интересују за локалне или „мале“ историје. То је даље водило променама у концепту рада музеја на отвореном, најпре у америчким музејима који званично уводе *living history* концепте као основну делатност. Музејски циљ постао је - омогућити посетиоцима да искусе како су људи живели кроз непроменљиве друштвене кодове: рођење, образовање, свакодневни живот, породица, болест, смрт. Најзначајнија музејска „прича о прошлости“ више није оријентисана ка објектима, већ ка животу и свакодневици. И тај нови начин приказивања „историја“ представљао је тренутни успех код публике. *Living history* окарактерисан је као „покрет, техника, филозофија и образовно средство“ (Boardman, 1997)¹⁷. Различитим модификацијама ове, назовимо је, примењене интерпретативне филозофије развили су се, односно дефинисали, многи прецизни методолошки облици музејске комуникације са посетиоцима.

Интерпретација у трећем лицу. Водич, аниматор, кустос педагошког одељења, у мањим музејима и сами кустоси, водили су посетиоце кроз поставку „режираним током“. Истражујући стварне људске судбине, користили су музејске експонате као полазиште за интерпретирање „малих историја“ – сам предмет и даље игра велику улогу у дефинисању „сценарија“ и један „водич“ може имати готово неограничен број наративних комбинација у свом арсеналу.

¹⁷ (Boardman, 1997), У свом тексту Кетрин Бордмен прати развој концепта пре готово једног века, најпре у Европи где су га представили историчари и антиквари тражећи нове начине да „оживе“ прошлост. Скорија инкарнација плод је труда међуратних визионара какав је био и Хенри Форд, оснивач Музеја на отвореном „Гринич Вилица“ у САД.

Манекени. Расправљајући о реторици предмета у етнографским поставкама посвећеним америчким Индијанцима с краја XIX века, Дејвид Џенкинс отвара неколико питања суштински важних и за поимање делатности музеја на отвореном (Jankins, 1994). У музеолошким разматрањима одмах након инсталације поставке Франца Боаса¹⁸, било је сасвим јасно да су манекенске инсталације, једнако типизирајуће и идеализирајуће колико и поставке базиране на еволутивном принципу, али да их публика веома добро прихвата. Музеј на отвореном који представља прошлост заправо увек нуди фиктивну пројекцију, те се пракса манекенских инсталација у скансенима употребљава само уколико је немогуће применити неки „живљи“ модел интерпретације. То намеће музејима на отвореном постављање изразито добрих костимираних фигура у приказима делатности које су у смисленој интеракцији са амбијентом, или пак креативне форме какви су манекени од жице, Скансен 1950. године за изложбу „Тежине и мере“ (Rehnberg, 1957: 88), или „класичне крпене лутке у природној величини“ за изложбу „Дечји светови“, у румунском „Музеју традиционалне народне цивилизације, Астра“ 1997. године¹⁹.

Re-enactment („поновно“ *извођење*) је ефектнија варијанта интерпретирања историјских околности, која је у музејима на отвореном преузета од „ревитализације“ историских локалитета (*heritage sites*), заштићених кућа, бојних поља, замкова или светилишта... „Поновна извођења“ су у скансенима реконципирана у поновна одржавања локалних или регионалних вашара, фестивала „народног“ стваралаштва и знања карактеристичних за занатске еснафе или каква друга удружења, или специфичних историјских, друштвених, економских, научних, уметничких догађаја. Овај вид интерпретације неретко је исмеван на англосаксонском тлу због прерастања у масовне полукаскадерске атракције, познате као „лажне битке“ (*mock battles*).

Већина европских скансена су до осамдесетих година XX века најистрајније и најупорније инсистирали на „оживљавању“ поставке по узору на до тада доминантне праксе централноевропских музеја, чија је поставка дочаравала амбијент „баш у моменту када су укућани напустили дом и оставили `аутентичан` неред за собом“: разбацане папуче, пребачене кошуље преко столице, нераспремљен сто, јело које и даље стоји на тањиру, случајно упаљено светло у тамнијим крајевима просторија... Међутим, синтагма „тек отишли укућани“, одлучно је одбачена и замењена новом, директно упућеном посетио-

¹⁸ Још једна у низу поставки о америчким Индијанцима на прелазу из XIX у XX век (Franz Boas, *Ethnological Collections from the North Pacific Coast of America*)(Jankins, 1994).

¹⁹ Interactive CD-ROM, “ASTRA, Museum of traditional folk civilization from Romania”, ASTRA Museum & ITC, Sibiu 1998.

цима: „Благо вама! Фармери су се управо вратили!“, а узвикнули су је 1997.године директор поменутог Арнема, Јан Весен, и његов најближи сарадник, Адриан де Јонг (Adriaan de Jong) приликом увођења различитих видова *living history* концепта у свој музеј. „Могу вас уверити да је задатак наших интерпретатора много узбудљивији од пуког објашњавања конструкције крова куће“ (de Jong, 1999), закључује де Јонг, који ће убрзати промене у скансенима кроз залагање за увођењем интерпретативних модела, који ће лако однети превагу над објашњавањима архитектуре и грађевинарства у музејским поставкама. Залажући се за стално живе и „драматизоване“ музеје, де Јонг је током деведесетих година XX века непрекидно објављивао радове најчешће у зборницима са конференција европских музеја на отвореном, од којих су свакако најзначајнији текстови из 1993.године, „Presenting community life in open air museums: Exhibition or Performance?“ и 2001.године „Hazelius revisited? Survival of the 19th century idea in the 21st century“, оба написана за Зборник са Конференција АЕОМ-а. Ови радови званично су етаблирали театар и интерпретацију у првом лицу, као и *roleplay* модел као потпуно легитиман и равноправан вид интерпретације прошлости, прихватљив како музејским радницима тако и најширој публици у скансенима. Истовремено, отворили су питање музејске поставке и њеног садржаја (збирки) и изнова проблематизовали посланство скансена. Немачки музеј у Комерну (Freilichtmuseum Kommern)²⁰ први је од централноевропских музеја који су се озбиљно бавили садржајним и концепцијским транзицијама у скансенима. Садашњи директор Дитер Пеш наглашава како су га проучавања америчких пракси научила да посматра музеје на отвореном „из угла посетилаца пре него из угла колега“. Стен Ренцог (Sten Rentzog) додаје, да је доскорашња ортодоксна озбиљност музеја на отвореном постхазелијувска реакција на првобитни презентациони синкретизам, употребу свих чула, презентациону домишљатост и слободну инспирацију у интерпретацији. Три су основна фактора која

²⁰ Freilichtmuseum Kommern раније је био познат по свом уваженом директору Аделхарту Ципелиусу, аутору првог свеобухватнијег прегледа европских музеја на отвореном и принципа њиховог функционисања из 1974.године, објављеног у издању АЕОМ-а, само на немачком језику „*Handbuch der europäischen Freilichtmuseen*“. Дуги низ година овај преглед представљао је основу за упознавање са европским скансенима. Од деведесетих година XX века извештаји са Конференција АЕОМ-а објављују се углавном на енглеском језику, са закључком на матерњем језику аутора текста или језику земље у којој се одржавала Конференција, што умногоме олакшава проток и размену идеја и сазнања, чинећи извештај релевантним штивом нарочито у првим деценијама последњег века и потискујући постепено утицај Ципелијусовог прегледа.

поспешују релевантност музеја на отвореном: актуелност, тоталност и партиципација и они се могу испунити и аквизицијом нових објеката или предмета, али најпре променама у начину интерпретације (Rentzhog, 2001).

Театарске интерпретације реализују се уобичајено у сарадњи са локалним глумачким трупима (аматерима и професионалцима) или позориштима (класичним и алтернативним) у циљу стварања синкретичког односа према реалној прошлости из угла савременог човека. У зависности од уметничких карактеристика театарског удружења, представе се третирају и као истраживачки поступак, али и као презентација одабраног сегмента прошлости кроз свечулни импулс који омогућава премошћавање темпоралних културолошких разлика - то су представе у којима се води рачуна о „традиционалним“ дијалектима, начину говора, систему социјалних и културних вредности и односа и, наравно костиму, аутентичним реквизитима и сл.).

Интерпретација у првом лицу представља значајан квалитативни помак ка саосећавању посетилаца са темом коју интерпретатор „обрађује“, а кроз њу и личним прошлостима, односима унутар породице или локалне заједнице. Заснована је стварним или имагинарним животима појединаца, на које су утицале историјске околности, а музејски предмет представља незаменљиву илустративну подлогу. Интерпретација у првом лицу тешко је остварива без блиских веза са окружењем и људима које интерпретатор има, како у савременом добу тако и у прошлости. Концепт „Who am I?“ води откривању стварних родбинских веза, упознавању генеалогичке и међусобних односа личности из прошлости и савременог доба релевантних за интерпретатора.

Веома близак интерпретативни модел претходном је *roleplay*. Разлика се читава у глумачком ангажману, драматизацији приче и, што је најважније, у могућности потпуне интеракције са посетиоцима. *Roleplay* интерпретација се појавила у правом моменту: пут је утрло експериментално позориште шездесетих, које је активно укључивало публику у ток представе, ТВ као феномен је већ увелико прихваћен, а интернет је тек почео да се развија – људи су већ навикли да се притиском на дугме селе из једне форме реалности у другу. Иако се кроз ову методу не може директно имати увид у шира друштвена дешавања у прошлости, могу се понудити перспективе пуне емоционалних тензија, које омогућавају посетиоцима да се уживе у историјску реалност из угла обичног човека, чију је судбину обликовала општа друштвена-историјска ситуација. Међутим, најзначајнији мотиви за коришћење *roleplay* модела представљају најпре могућност давања „гласа и слике“ у музејском свету „занемарених“ група. У *roleplay* моделу (у зависности од интерпретаторове вештине) и публика игра

мању или већу улогу: „мора“ сарађивати са интерпретатором, упослена је како би се ревитализовали принципи социјалних или породичних односа, често „нема право гласа и израза“, помаже оживљавање свакодневних делатности на начин да те „акције“ посетилаца постају део савременог искуства. Наслеђе и историја постају „крв и месо“ тек онда када се посетиоци ослањају на љубав, мржњу, тугу, срећу, љубомору, страхопоштовање, поверење или неизвесност - емоције које нас дефинишу и које су то увек чиниле. Велике могућности *roleplay* модела леже у контрастирању хронологија са савременим људским потребама и осећањима. Веома је важно да интерпретатор буде укључен у истраживачке процесе, да има приступ изворима, предметима и документима и, најважније, да на основу њих креира сопствено мишљење. Разлог је тај што интерпретатор може „узети у обзир“ податке из примарних извора, податке које академски приступ може лако занемарити зато што су превише лични, или удаљени од „главног тока“ историјске „истине“, али који могу бити од велике важности за разумевање савременог.

Екстремнији примери интерпретације су *reality* програми. Иако се веза са публиком не успоставља у реалном музејском простору, већ виртуелном (ТВ и интернет), они свакако спадају у интерпретативне моделе. Енглески Бимиш није се либио да заједно са озбиљном продукцијом, каква је *History* канал *Viasat* система телевизија, сарађује на три пројекта кроз које се поновно сагледава живот из различитих периода енглеске историје. Поименице пројекти носе имена: „Живот на викторијанској фарми“, „Кућа из едвардијанског доба“, „Кућа из четрдесетих – 6 година окупације“. Оно што ове „опсервационе експерименте“ чини специфичним то је да се у њима користе карактеристични (често аутентични) предмети за дати период: покућство, материјали, храна и сл. Циљ је да „екипа добровољаца поново открива заборављени свет вештина и знања уз помоћ стручњака који те занате покушавају да одрже у животу, проучавајући фасцинантну епоху“.²¹ Дакле, принципи рада у скансенима новог типа подразумевају и ослањање на савремене облике (медијске) продукције. Какав год став имали према *reality* програмима, јасно је да су оне међу најгледанијим телевизијским формама (не сада, него икада). Чињеница је да је ово једна озбиљна истраживачка форма којој циљ није психолошка анализа ликова у екстремним и „надреалним“ ситуацијама, већ, поједностављено, систем вредности који је заједнички различитим временима. Управо то је карика која се ојачава у делатности музеја на отвореном, те је сигурно да ће из ова три, у време приказивања, веома

²¹ Детаљније о синопсису на:
<http://www.viasat.rs/rs/history/schedule/id/354/date/1281167029>.

контроверзна пројекта бити црпено много инспирације за нове интерпретативне форме.

Скансени поново, баш као и на самим почецима свог посланства, иду рискантно, али веома одлучно по танкој линији која раздваја класично поимање музејске делатности и „друге“ праксе, увек окарактерисане као ванмузејске. Овога пута музеолошки, тачније скансенолошки, „поткованији“ него икада. У крајњој линији и сам термин „музеј“ предмет је преиспитивања: да ли представља терет или отвара нове могућности за успешно колекционирање, чување, презентацију и интерпретацију наслеђа? Можда је источноевропска пракса, уводећи општи термин „скансени“ за квалификовање делатности различитих типова музеја на отвореном, понудила добру позицију – дистанцирање од делатности класичних (етнографских) музеја, јер скансени то дефинитивно нису, нити треба да буду, и задржавање неопходне научне и етичке позиције у свом истраживачком раду, начину заштите и чувања, презентовања и интерпретирања свеукупног наслеђа. Из тог разлога термин „скансенологија“ поприма све прецизније црте и јасније форме и етаблира се као потпуно специфична баштинска дисциплина, прецизно дефинисана у европским законима о култури. У стремљењима да се документује и презентује свеукупност људског постојања, граница између музеја и живота се брише у оквирима скансена. Отуда термин музеј постаје проблематичан – будимо на самом крају романтичарски настројени, па се подсетимо да ни шведски Скансен није у првим годинама свог рада називан музејом, иако је то национално-романтичарски дух епохе готово прокламовао као модел. Исто као ни енглески Бимиш, шведски Јамтли, дански Ден Гамле Бај. Па, ни „Старо село“ у Сирогојну.

Литература:

Bloch Ravn, Thomas 2007: The future of Open Air Museums – a Scandinavian Model for the 21st Century, paper for the Skansen Conference

Bloch Ravn, Thomas 2008: Comments on Sten Rentzog`s Book, In *On the future of open air museums*, Edited by: Inger Jensen and Henrik Zip-sane, Jamtli Förlag, Östersund:19

Boardman, Kathryn 1997: Revisiting living history: A Business, An Art, A Pleasure, An Education, In *ALHFAM Proceedings 1997*, <http://www.alhfam.org/whitepapers.html>

Булатовић, Драган 2009: Музеализација стварније будућности. Баштина и ресурс, *Музеји бр. 2 (н.с.)*, Уредник: др Љиљана Гавриловић, МДС, Београд: 8

Caramia, John Jr. 2008: American Outdoor History Museums today, In: *On the future of open air museums*, ed: Inger Jensen and Henrik Zipsane, Jamtli Förlag, Östersund: 50-52

Dierking, Lynn 2009: Learning Theory and Learning Styles: An Overview, *Journal of Museum Education*, Volume 16, No.1 Winter, 6-19

Findrik, Ranko 1985: The Museum of Folk Architecture in Sirogojno, Yugoslavia, *Acta Scancenologica 3*, 1985, Muzeum of Folk Building – Sanok: 221

Gailey, Alan 2000: Domesticating the Past: The Development of Open Air Museums, *Folk Life* Vol.38, 1999-2000: 7-21

Jankins, David 1994: Object Lessons and Ethnographic Displays: Museum Exhibitions and the Making of American Anthropology, In *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 36, No. 2, Cambridge University Press: 242-270

Jong, Adriaan de 1999: You are lucky, the farmer has just returned! The role of the open air museums in interpreting life of individuals as opposed to the history of architecture, *Tagungsberichte, Conference Report of AEOM in Estonia, Latvia and Lithuania 1997*: 180-188

Матић Милош 2008А: Музеј на отвореном – тотална информација? У *Музеји у Србији, започето путовање*, Уредници: Љиљана Гавриловић, Марко Стојановић, МДС, Београд, 2008: 179

Матић, Милош 2008Б: Употреба музеализованих знања као агенса друштвене промене и развоја. Повратак народних знања у будућност, у *Музеји*, бр.1 (н.с.), уредница Љиљана Гавриловић, МДС, Београд: 7-19

Rehnberg, Mats 1957: The Nordiska Museet and Skansen: an introduction to the history and activities of famous Swedish museum,” (English edition), Nordiska museet, Stockholm

Rentzhog, Sten 2001: Survival – a metter of change, In *Report of the 20th AEOM Conference, Szentendre, Hungary 2001*, Ed. Ivan Balassa M., Miklós Czeri, Hungarian Open Air Museum Szentendre,72

Rentzhog, Sten 2007: Open Air Museums; the history and future of a visionary idea, (English edition) coop. of ALHFAM and AEOM, Carlssons & Jamtli,

Шола, Томислав 2010: Професионализам и професија, презентација на Конференцији *Критичка музеологија и херитологија*, Филозофски факултет, Београд, Музеј на отвореном „Старо село“, Сирогојну, 15.05. – 05.06.2010.)

Томић Јоковић, Снежана 2009: Улога Музеја на отвореном „Старо село“ у Сирогојну у очувању и оживљавању старих заната и

занимања, *Музеји*, бр. 2 (н.с.), Уредник: др Љиљана Гавриловић, МДС, Београд: 98

Vaessen, Jan 2008: Know Thy Neighbour, In *On the future of open air museums*, ed: Inger Jensen and Henrik Zipsane, Jamtli Förlag, Östersund: 22-31.

Nikola Krstović

Skansens – Modern Once Again

Open-air museums represent specific structures whose primary goal is to conserve and present the entirety of life. Based on so called *living history* concepts, American (and to somewhat lesser extent – but nevertheless with continuously more success and engagement - European) open-air museums present and interpret everyday life through forms of theatre, first-person (singular or plural) narration and interpretation, interactive re-enactment, more and more popular, yet demanding, roleplay models, mimes, games, i. e. through interpretative and presentational models which could be designated as edutainment.

Stemming from Riviere's ecomuseology on one side, and from Disney's successful simulacra on the other, these museums are no longer questioning issues of heritage and the past, but issues of heritage at present and future potentials. That certainly doesn't mean that the relevant historical context is of no importance, but rather that the questions of identifying with the past from the contemporary perspective (the only possible perspective) represents the key factor for successful presentation and interpretation of heritage.

The ultimate aim of this paper is not to discuss the issues of readability of temporal structure of heritage from customary heritology standpoints, but to point out to ideas and practices of international open-air museums through particular cases, museums that once again became places which clearly identify common values of different eras, something that very much corresponds with original tendencies of their 'founding fathers'. At the same time, it also gives a good opportunity to identify the current positioning and importance of Serbia's sole official 'Skansen'- Open Air Museum 'Sirogojno', in comparison to global flows with regard to Skansen museums in recent decades.

Key words: open-air museum, heritage temporal universality, presentation, interpretation.