



МУЗЕЈ НА ОТВОРЕНОМ
СТАРО СЕЛО, СИРОГОЈНО, СРБИЈА
OPEN AIR MUSEUM
OLD VILLAGE, SIROGOJNO, SERBIA

МУЗЕЈИ НА ОТВОРЕНОМ 2014
Међународни зборник

OPEN AIR MUSEUMS 2014
International Yearbook

ОЦИ ОСНИВАЧИ FOUNDING FATHERS





МУЗЕЈИ НА ОТВОРЕНОМ 2014
Међународни зборник

OPEN AIR MUSEUMS 2014
International Yearbook

ОЦИ ОСНИВАЧИ FOUNDING FATHERS

МУЗЕЈИ НА ОТВОРЕНОМ 2014

ОЦИ ОСНИВАЧИ

Међународни зборник

Издавач

Музеј на отвореном
СТАРО СЕЛО, Сирогојно, Србија
www.sirogojno.rs

За издавача

Бранко Благојевић
В.д.директора

Главни и одговорни уредник

Др Никола Крстовић

Секретар редакције

Мр Јелена Тоскић

Уређивачки одбор

Мр Катарина Очкова
проф. др Љиљана Гавриловић
проф. др Драган Булатовић
др Мирослава Лукић Крстановић
др Душко Кузовић

Превод

Емина Јеремић Мићовић

Лектура и коректура

Наташа Живковић

Дизајн насловне стране

BENUSSI Design

Графичка припрема

BENUSSI Design

Штампа

CICERO, Београд

Тираж

300

OPEN AIR MUSEUMS 2014

FOUNDING FATHERS

International Yearbook

Publisher

Open air museum
OLD VILLAGE, Sirogojno, Serbia
www.sirogojno.rs

For publisher

Branko Blagojević
Deputy director

Editor in chief

Nikola Krstović, PhD

Assistant editor

Jelena Toskić, M.Sci.

Editorial board

Katarína Očková, M.Sci.
Prof. Ljiljana Gavrilović, PhD
Prof. Dragan Bulatović, PhD
Miroslava Lukić Krstanović, PhD
Duško Kuzović, PhD

Translation

Emina Jeremić Mićović

Language editing and proofreading

Nataša Živković

Front page design

BENUSSI Design

Graphic design

BENUSSI Design

Print

CICERO, Belgrade

Circulation

300



ОЦИ ОСНИВАЧИ

Назив „Оци оснивачи“ заправо је метафора. Иако су у већини случајева оснивачи музеја на отвореном били мушкарци, пре се ради о идеји него ли о роду. А идеја се односи на филозофију, индивидуални или колективни ментални склоп, дух места и времена који су провоцирали потребу да један музеј на отвореном заживи и настави своје постојање. Истовремено, синтагма „назад ка оцима оснивачима“ не представља позив за повратак у прошлост, већ позив да се анализира присуство прошлости у савременом тренутку. У том смислу идеја Зборника није да се бави једино историјатом оснивања музеја на отвореном диљем европског и северноамеричког континента већ и да понуди увид у то како првобитне идеје утичу на савремене токове и тенденције у музејима на отвореном. За фантастичан процес обједињавања прошлости и садашњости, захваљујемо колегама од САД-а до Сибира на учешћу у стварању ове занимљиве шетње кроз различите биографије, географије и хронологије.

FOUNDING FATHERS

The term "Founding Fathers" is actually a metaphor. Despite the fact that, in most cases, the founders of the open-air museums were men, the term refers to the idea rather than the gender. And the idea is related to philosophy, individual or collective mindset, the spirit of place and time that provoked the need for open-air museums to come to life and continue their existence. At the same time, the phrase "back to the founding fathers" is not a call to return to the past, but an invitation to analyze the presence of the past at the present moment. In this sense, the idea of the Memoir is not to be concerned only with the history of the open-air museums' establishment throughout European and North American continents, but also to offer an insight into how the original ideas affected modern trends and tendencies in the open-air museums. For this fantastic process of bringing together past and present, we thank our colleagues from abroad - from the United States to Siberia - for participating in the creation of such an interesting walk through various biographies, geographies and chronologies.

С великим уверењем и подршком пишем речи препоруке активностима Музеја на отвореном „Старо село“ у Сирогојну.

Посебно желим да нагласим значај Међународног зборника „Музеји на отвореном“, збирку текстова коју објављује „Старо село“ са циљем да обезбеди платформу за отворену дебату о теоретским аспектима и најбољим праксама у музејима на отвореном широм Европе. Публикација излази трећу годину за редом што потврђује неопходност постојања овог места за сусрете идеја, иницијатива и активности у овом посебном пољу музејског посланства и организације.

Додатна вредност овог пројекта је његова европска димензија, што отвара нове могућности за умрежавање, културну размену, промовисање различитости и унапређење развоја публике.

У данашњем свету у којем нашој заједничкој европској баштини често прети занемаривање, недостатак образовања и стална смањења буџета, чврсто верујем да морамо пружити најснажнију подршку пројектима који промовишу овакве баштинске локалитете широм Европе. Они су задивљујући подсетници на вековну заоставштину културног развоја отелотвореног у изузетном градитељком наслеђу и служе као подсетник универзалности људске креативности и „заједничко тле“ кроз које делимо различите културе.

Као доносиоци одлука морамо доказати да кроз подржавање оваквих иницијатива и кроз очување ових специфичних места можемо остваривати економске и друштвене помаке, помажући отварање туристичких могућности, регенерацију заједница и повезивање нових генерација са својом историјом и културом. Мрежа музеја на отвореном може обезбедити дуготрајну одрживост кроз коришћење наслеђа и културе како би се створиле чврсте друштвене базе, као што, истовремено, и културна баштина (материјална и нематеријална) утиче на стварање референтних тачака за друштвене идентификације.

Додатно, важно је поменути улогу музеја на отвореном у промоцији вредности Оквирне конвенције о вредностима културног наслеђа за друштво (Фаро конвенција, 2005).

Верујем да овај документ који је ратификовала већина земаља чланица Савета Европе представља важан ресурс за промовисање вредности културног наслеђа за одрживи развој и квалитет у нашим динамичним друштвима.

Како је и наведено у тексту Фаро конвенције, требало би да чврсто верујемо у потребу укључивања свакога у текуће процесе дефинисања и организовања културног наслеђа и повећања његове вредности кроз идентификацију, проучавање, интерпретацију, заштиту, конзервацију и презентацију.

Стога, чврсто верујем да је подршка иницијативама каква је ова, иницијативама које долазе из мале земље и малог музеја, али са европском визијом и димензијом, неизмерно важна. Уверена сам да је то најбољи начин укључивања наших грађана у прихватање нашег заједничког европског културног наслеђа.

Весна Марјановић

Потпредседница Комитета за културу,
науку, образовање и медије
Парламентарна скупштине Савета Европе



It is with confidence and assertion that I am writing these words of recommendation for the activities of the The Open air Museum "Staro Selo" (The Old village) in Sirogojno.

I specifically want to emphasize the importance of the Compendium on Open air Museums, a collection of texts published by the "Staro selo" Museum with the specific aim to provide a platform for an open debate on theoretical aspects, as well as best practices in open air museums around Europe. The publication is now having it's third edition, which proves the necessity of having this meeting point for ideas, initiatives and actions in this specific field of museum curating and management.

The added value of this project is it's European dimension, which provides new possibilities for networking, cultural exchange, promoting diversity and improving audience development.

In today's day and age where our common European heritage is often threatened by neglect, lack of education and continuing budget cuts, I strongly believe that we need to give our utmost support for projects promoting heritage sites across Europe. They are stunning reminders of the legacy of thousands of years of cultural development embodied in a remarkable built heritage, serving as reminder of the universality of human creativity and the common ground we share across diverse cultures.

As decision makers we also need to prove that by supporting initiatives such as this one, and preserving these sites, we can also have economic and social spin-offs, helping to create tourism opportunities, re-generate communities and connect new generations with their history and culture. A network of open air museums, can ensure long-term sustainability, using heritage and culture to create a firm base for society, with heritage (tangible and intangible) also offering a reference point for the society.

In addition, it is important to mention the role of open air museums in promoting the values of the Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society (Faro Convention, 2005).

I believe that this document ratified by the majority of member countries of the Council of Europe provides an important resource to promote the value of cultural heritage for a sustainable development and quality in our respective dynamic societies.

As stated in the text of the Faro Convention, we should be convinced in the need to involve everyone in the ongoing process of defining and managing cultural heritage, as well as to enhance it's value through identification, study, interpretation, protection, conservation and presentation;

Therefore, I strongly believe that supporting initiatives such as this one, initiatives coming from a small country and a small museum, but with a European vision and dimension, are extremely important. I am convinced that this is the best way to engage our citizens in embracing our common European cultural heritage.

Vesna Marjanović

Committee on Culture, Science,
Education and Media, Vice-Chair
Parliamentary Assembly of the Council of Europe



САДРЖАЈ / CONTENT

Проф. др Адриан. Де Јонг

Prof. dr. Adriaan de Jong

ПРВИ МУЗЕЈИ НА ОТВОРЕНОМ. ИНОВАТИВНЕ ИНСТИТУЦИЈЕ ЗА
ЈАЧАЊЕ ОСЕЋАЊА ЗАЈЕДНИЦЕ И НАЦИОНАЛНЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ

THE FIRST OPEN AIR MUSEUMS. INNOVATIVE INSTITUTIONS FOR
STRENGTHENING FEELINGS OF COMMUNITY AND NATIONAL IDENTIFICATION

15

Први музеји на отвореном. Иновативне институције за јачање осећања
заједнице и националне идентификације

19

The first open air museums. Innovative institutions for strengthening feelings of
community and national identification

29

Шарлота Анлунд Берг

Charlotte Ahnlund Berg

СУСРЕТИ И ЕМОЦИЈЕ – НАСЛЕЂЕ АРТУРА ХАЗЕЛИЈУСА

ENCOUNTERS AND EMOTIONS – THE LEGACY OF ARTUR HAZELIUS

39

Сусрети и емоције - наслеђе Артура Хазелијуса

43

Encounters and emotions – the legacy of Artur Hazelius

52

Рон Клеј

Ron Kley

ОЦИ (И МАЈКЕ) ОСНИВАЧИ МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ И МУЗЕЈА
ЖИВЕ ИСТОРИЈЕ У СЈЕДИЊЕНИМ ДРЖАВАМА

FOUNDING FATHERS (AND MOTHERS) OF OPEN AIR AND LIVING
HISTORY MUSEUMS IN THE UNITED STATES

63

Оци (и мајке) оснивачи музеја на отвореном
и музеја живе историје у Сједињеним Државама

67

Founding Fathers (and Mothers) of Open Air
and Living History Museums in the United States

82

Гауте Јакобсен и Јостејн Скурдал

Gaute Jacobsen and Jostein Skurdal

АНДЕРС САНДВИГ – ОСНИВАЧ МЕЈХАГЕНА И ЊЕГОВО НАСЛЕЂЕ

ANDERS SANDVIG – THE FOUNDING FATHER OF MAIHAUGEN AND HIS LEGACY

97

Андерс Сандвиг – оснивач Мејхагена
и његово наслеђе

101

Anders Sandvig – the founding father
of Maihaugen and his legacy

108

САДРЖАЈ / CONTENT

Томас Блох Равн

Thomas Bloch Ravn

ПИТЕР ХОЛМ: ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ СТВОРИО МУЗЕЈ СТАРИ ГРАД (DEN GAMLE BY)

PETER HOLM. THE MAN WHO MADE DEN GAMLE BY

115

Питер Холм. Човек који је створио музеј Стари град (Den Gamle By)

119

Peter Holm. The Man Who Made Den Gamle By

125

Др Јосеф Манголд

Dr Josef Mangold

ДОБРОДОШЛИ У РАЈНСКУ ОБЛАСТ! АДЕЛХАРТ ЦИПЕЛИЈУС: ДИРЕКТОР
ОСНИВАЧ „РАЈНСКОГ МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ И НАРОДНОГ МУЗЕЈА
ФОЛКЛОРА“ У КОМЕРНУ

WELCOME TO THE RHINELAND! ADELHART ZIPPELIUS: FOUNDING DIRECTOR
OF THE "RHENISH OPEN-AIR MUSEUM AND NATIONAL MUSEUM OF FOLKLORE"
IN KOMMERN

133

Добродошли у РАЈНСКУ ОБЛАСТ! Аделхарт Ципелијус:

директор оснивач „Рајнског музеја на отвореном и Народног музеја
фолклора“ у Комерну

137

Welcome to the Rhineland! Adelhart Zippelius: Founding director
of the "Rhenish Open-Air Museum and National Museum of Folklore"
in Kommern/Eifel

142

Др Бојана Богдановић

Bojana Bogdanović, PhD

ЊЕНА ПРИЧА: СТАРО СЕЛО

SHE-STORY OF OLD VILLAGE

149

Њена прича: Старо село

153

She-story of Old village

163

Владимир В. Тихонов

Vladimir V. Tikhonov

ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЈИ НА ОТВОРЕНОМ У СИБИРУ

THE ETHNOGRAPHIC MUSEUMS IN THE OPEN AIR OF SIBERIA

175

Етнографски музеји на отвореном у Сибиру

177

The Ethnographic museums in the open air of Siberia

188

САДРЖАЈ / CONTENT

Мр Хилде Шефс
Hilde Schoefs, MA

ОЦИ ОСНИВАЧИ БОКРИЈКА – МНОЖИНА ПРЕ НЕГО ЈЕДНИНА

THE FOUNDING FATHER-S OF BOKRIJK – PLURAL RATHER THAN SINGULAR **199**

Оци оснивачи Бокријка – Множина пре него једнина 203

The Founding Father-s of Bokrijk – Plural rather than singular 215

Др Бет Томас /Др Стив Буроу
Dr Beth Thomas / Dr Steve Burrow

ПРОМЕНЕ У СЕНТ ФАГАНСУ И КАКВО БИ БИЛО МИШЉЕЊЕ ЈОРВЕРТА ПИТА

CHANGING ST FAGANS: WHAT WOULD IORWERTH PEATE THINK **229**

Промене у Сент Фагансу и какво би било мишљење Јорверта Пита 233

Changing St Fagans: what would Iorwerth Peate think? 241

Нана Мепаришвили
Nana Meparishvili

КАКО ЈЕ ПОЧЕЛА ПРОШЛОСТ – НАСТАНАК ПРВОГ МУЗЕЈА НА
ОТВОРЕНОМ НА КАВКАЗУ

HOW THE PAST BEGAN – AT THE ORIGINS OF THE FIRST OPEN
AIR MUSEUM IN THE CAUCASUS **251**

Како је почела прошлост – Настанак првог Музеја на отвореном
на Кавказу 255

How the Past Began – At the Origins of the First Open Air Museum
in the Caucasus 268

Рената Прејдова
Renata Prejdová

ФАМИЛИЈА ЈАРОЊЕК И ОСНИВАЊЕ ВЛАШКОГ МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ
У РОЖНОВУ ПОД РАДХОШТЕМ

JARONĚK SIBLINGS AND THE FOUNDATION OF THE WALLACHIAN OPEN AIR
MUSEUM IN ROŽNOV POD RADHOŠTĚM **283**

Фамилија Јароњек и оснивање Влашког музеја на отвореном у Рожнову
под Радхоштем 287

Jaroněk siblings and the foundation of the Wallachian Open Air Museum in Rožnov
pod Radhoštěm 292

САДРЖАЈ / CONTENT

Др Паулина Попоју

Ph.D. Paola Popiou

ДИМИТРИЈЕ ГУСТИ ОСНИВАЧ

DIMITRIE GUSTI FOUNDING FATHER

299

Димитрије Густу ОСНИВАЧ

301

Dimitrie Gusti FOUNDING FATHER

305

Дејвид Симонс

David Simmons

ПОРОДИЦА ВЕЛС И РАНИ РАЗВОЈ МУЗЕЈА СТАРО СЕЛО СТУРБРИЏ

THE WELLS FAMILY AND THE EARLY DEVELOPMENT OF OLD

STURBRIDGE VILLAGE

311

Породица Велс и рани развој Музеја Старо село Стурбриџ

313

The Wells Family and the Early Development of Old Sturbridge Village

329

ПРВИ МУЗЕЈИ НА ОТВОРЕНОМ.
ИНОВАТИВНЕ ИНСТИТУЦИЈЕ ЗА
ЈАЧАЊЕ ОСЕЋАЊА ЗАЈЕДНИЦЕ И
НАЦИОНАЛНЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ

**The first open air museums.
Innovative institutions for
strengthening feelings of
community and national
identification**

Проф. др Адриан Де Јонг

Професор емеритус Културне историје Холандије,
ужа област: проучавање објеката Универзитета у
Амстердаму

Prof. dr. Adriaan de Jong

Emeritus Professor Cultural History of the
Netherlands, in particular the study of objects
University of Amsterdam

Адриан де Јонг (1947) студирао је историју и музеологију на Универзитету Лајден и радио као истраживач у Холандском музеју на отвореном 1981–2010. Докторирао са одликом 2001. године са дисертацијом на тему музеализације и национализације народне културе у Холандији (преведено на немачки: *Die Dirigenten der Erinnerung. Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den Niederlanden 1815-1940*. Waxmann, Münster, 2007). Године 2009, Адриан де Јонг је специјалним именовањем добио звање професора историје холандске културе, ужа област: проучавање објеката, на Факултету за хуманистичке студије Универзитета у Амстердаму (UvA). Пензионисан је у јануару 2014. године.

Adriaan de Jong (1947) studied History and Museum Studies at Leiden University and has worked as a researcher at The Netherlands Open Air Museum 1981 – 2010. In 2001 he received his doctorate with honours for a dissertation on the museumization and nationalisation of folk culture in the Netherlands (translated into German: *Die Dirigenten der Erinnerung. Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den Niederlanden 1815-1940*. Waxmann, Münster, 2007). In 2009 Adriaan de Jong has been named Professor by Special Appointment of the History of Dutch Culture, in particular the study of objects, in the Faculty of Humanities at the University of Amsterdam (UvA). He retired in January 2014.

Апстракт

Током 19. века, развило се велико интересовање за народну културу у многим европским земљама. Људи су се дивили копијама колоквијалног градитељства и баштама пејзажа, уживали на универзалним изложбама. Такав развој, као и експлозивни раст градова и нове доступности произведене робе, заједно са повећањем униформности, нису универзално посматрани као „напредак“. Сматрали су се чак претњом традиционалном начину живота и вредностима које су људи видели као основу националног идентитета.

Све више се веровало да је у националном интересу да се сачувају аутентични елементи народне културе у музејима. Током последње деценије 19. века, основани су први музеји на отвореном у Скандинавији. Тамо се нису само чували предмети попут одеће и радова народне уметности, већ и комплетне зграде са оригиналним ентеријерима као што су објекти фарме и други примери традиционалне руралне архитектуре. Ова врста музеја се убрзо проширила и на друге земље као што је Холандија, где је основан први музеј на отвореном ван нордијских земаља у Арнему 1912. године.

У то време, музеји на отвореном су сматрани важним институцијама које евоцирају осећај националног идентитета. Данашњи стручњаци за народну културу су критичнији према идејама „оснивача“, као што је она да су сеоске заједнице носиоци аутентичне националне културе.

Abstract

During the nineteenth century, a great interest in folk culture developed in many European countries. Copies of vernacular architecture were admired in landscape gardens and at universal exhibitions. Such developments as the explosive growth of cities and the new availability of manufactured goods, together with increasing uniformity, were not universally viewed as 'progress'. They were also regarded as a threat to those traditional ways of life and values that people saw as the basis of national identity.

Increasingly, it came to be regarded as being in the national interest to preserve authentic elements of folk culture in museums. During the final decade of the nineteenth century, the first open air museums were established in Scandinavia. Not only objects such as clothing and folk art were collected there, but also complete buildings with the original interiors such as farm buildings and other examples of traditional rural architecture. This type of museum soon spread to other countries like The Netherlands, where the first open air museum outside the Nordic countries was founded in Arnhem in 1912.

At that time open air museums were considered as important institutions to evoke feelings of national identity. Today's experts on folk culture are more critical towards the ideas of the 'founding fathers', such as the rural community as bearers of authentic national culture.



1
Амбар колоквијалног архитектонског стила из Нормандије у селу Марије Антонаете у Версају, ситуација 2013. Фото: Лоек де Јонг

1
Barn in the style of the vernacular architecture from Normandy at the village of Marie-Antoinette in Versailles, situation 2013. Photo: Loek de Jong

2
Аустријско село на Универзалној изложби у Паризу 1867. године; састоји се од седам кућа које представљају различите покрајине Хабзбуршког царства. Илустрација: Еуг. Цицери по Веберу, архитекти, из књиге: Fr. Ducuing, L'exposition universelle de 1867 illustrée. Rotterdam etc.1867vol.1

2
The Austrian Village at the Universal Exhibition 1867 in Paris, consisting of seven houses representing the various provinces of the Habsburg Empire. Illustration: Eug. Cicéri after Weber, architect, from the book: Fr. Ducuing, L'exposition universelle de 1867 illustrée. Rotterdam etc.1867vol.1

3
Чувари у Скансену - музеју на отвореном (Стокхолм) у регионалним ношњама испред куће из Море (Даларна); фигуре десно вештачке. Фотографија из деведесетих година 19. века, Lindahls Fotografiäffär, Нордијски музеј, Стокхолм

3
Attendants in regional costume in the open air museum Skansen (Stockholm) in front of the house from Mora (Dalarna); the figures to the right are artificial. Photo from the 1890's, Lindahls Fotografiäffär, Nordiska Museet, Stockholm

4
Изведба традиционалне свадбене забаве са острва Маркен у театру на отвореном у Холандском Арнему током Великог патриотског националног фестивала 1919.године. Фотографија: Холандски музеј на отвореном, Арнем

4
Performance of a traditional wedding party from the Island of Marken in the open air theatre of the Netherlands Open Air Museum in Arnhem during the Great Patriotic National Festival in 1919. Photo Netherlands Open Air Museum, Arnhem

АДРИАН ДЕ ЈОНГ

Први музеји на отвореном Иновативне институције за јачање осећања заједнице и националне идентификације¹

БАШТЕ ПЕЈЗАЖА

Следећи пут када посетите Версај у близини Париза, саветујем вам да прескочите Палату Луја XIV и да директно уђете на источни улаз, у парк иза дворца. Ту можете изнајмити бицикл којим ћете прелазити растојања у овој башти пејзажа. Након пет минута, стићи ћете у један од њених најважнијих и најинтересантнијих делова: комплекс руралних објеката изграђен око малог, идиличног језера.

Далеко од чувене галерије огледала у Палати, пронаћи ћете обновљене остатке вештачког села (*Le Hameau*), изграђеног између 1783. и 1787. године за краљицу Марију Антоанету, како би имала место да се повуче у мирно сеоско окружење. Село се састоји, између осталог, од краљиног дома, разних малих пратећих објеката, једне воденице и куће у којој живи фармер из Швајцарске са својом породицом, а ту су и краве, оваце и козе. Већина зграда има конструкцију од дрвених греда, покривене су сламом и изгледају као колоквијални примерци архитектуре Нормандије. Делују врло старо и временске прилике су оставиле трага на њима, а све то их чини изузетно сликовитим (Илустрација 1).² Краљица Марија Антоанета је могла да ужива у свом селу неколико година пре избијања Француске револуције; примала је госте у селу обучена у сеоску хаљину; неке од њених дама које су дочекивале госте су биле обучене као макарке.³ За Марију Антоанету, село је било бекство од строге етикеције двора. Из Русоовог романа Нова Елоиза (*La Nouvelle Héloïse*), научила је да природа и сеоски живот имају еманципаторски утицај на људска бића.⁴

1 Овај рад је делимично базиран на необјављеном предавању „Скансен и први музеји на отвореном“ аутора, које је одржано на радионици *Национални музеји и Национални идентитет виђени из међународне и компаративне перспективе*, с. 1765-1918. на Холандском институту за напредне студије хуманистичких и природних наука (NIAS) у Васенару (Холандија) 28. IX – 2. X 2011.

2 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten der Erinnerung. Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den Niederlanden 1815-1940*. Münster etc. 2007, p. 239-242 [German translation of the original PhD in Dutch: Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. Nijmegen 2001, 2 ed. Amsterdam 2006]; Adelhart Zippelius, 'Zwischen Aufklärung und Nationalromantik – auf der Suche nach den Wurzeln der europäischen Freilichtmuseen', in: Janson (ed.): *Report 15th meeting 1991 Association of European Open-Air Museums (= Tagungsbericht 15. Tagung 1991 des Verbandes Europäischer Freilichtmuseen)*. Stockholm 1993, p. 29–46, spec. p. 33.

3 Wim Meulenkamp, 'Kluzenaars, boeren en dagloners. Levende en quasi-levende stoffering in de landschapstuin', in: Caroline van Eck, Jeroen van den Eynde and Wilfred van Leeuwen (ed.), *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsthistorie en architectuur 1650-1900*. Amsterdam 1994, p. 76.

4 Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, ed. Henri Coulet, 2 vols. [Paris] 1993 (or. Amsterdam 1761).

Можемо приметити да је током деветнаестог века постојала тенденција да се оригиналне грађевине преносе у баште пејзажа, уместо да се врше реконструкције или подижу лажне зграде. Године 1881, норвешки краљ Оскар II наредио је пребацивање низа оригиналних сеоских кућа и једне типичне норвешке дрвене цркве у своју башту у близини Осла. Његова намера је била да спаси ове зграде од уништења и да их представи као део норвешког националног наслеђа.⁵

Потрага за аутентичним зградама је морала имати везе са променом односа према народној култури. Током 19. века, у многим европским земљама, развијено је велико интересовање за народну културу. На почетку века, дошло је до промене у оријентацији ка прошлости. Док су се раније културни корени Европе углавном проналазили у грчкој и римској антици, људи из доба романтизма су се више концентрисали на порекло својих народа. Веровали су да о свом пореклу могу научити из прошлости древних Келта или Германа. Сматрало се да народна култура и колоквијална архитектура као њен део и даље садрже трагове те прошлости.

Тако је народна култура издигнута од нечег „грубог“ и „нецивилизованог“, нечег против чега се требало борити, и претворена у нешто што треба неговати и чувати. Шта више, почело је да се сматра да је очување елемената народне културе у националном интересу јер се веровало да она најбоље одражава дух народа. Народна култура и колоквијална архитектура чине порекло нације *видљивим*, те постају веома корисне у националним стратегијама које имају за циљ приказивање идентитета народа.

То је управо оно на шта је норвешки краљ циљао премештајући древне сеоске зграде у свој парк у близини престонице. Један од најинтересантнијих аспеката овог процеса музеализације јесте да је то, између осталог, алат за национализацију. Музеализација доноси са собом делокализацију објеката или, користећи терминологију америчког етнолога Барбаре Киршенблат, „одвајање“ од њиховог првобитног окружења.⁶ Када се објекти, уклоњени из разних места широм земље, заједно нађу у новој целини, тада национална колекција почиње да живи, она може да представља тему „јединство у различитости“. То што је „национално“, у ствари, представљено је објектима локалног или регионалног порекла, који овде добијају национални значај.

УНИВЕРЗАЛНЕ ИЗЛОЖБЕ

Наравно, визуелизација националног карактера у краљевским баштама пејзажа имала је ограничен утицај. Успон буржоазије током 19. века тражио је друге локације, доступне широј јавности, са више забаве, у близини градова који се развијају

5 Tonte Hegard, *Romantikk og fortidsvern. Historien om de første friluftsmuseene i Norge*. Oslo etc. 1984, p. 91.

6 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, museums, heritage*. Berkeley/Los Angeles/London 1998, p. 17-18.

и са много више утицаја. Као изузетан медиј да прикаже музеализацију завичајне архитектуре широкој публици показале су се универзалне изложбе које су биле одржаване у интервалима од око пет година у другој половини 19. века.⁷

Универзалне изложбе су биле велики догађаји. Изложба у Паризу из 1867. имала је једанаест милиона посетилаца, изложба из 1878. шеснаест милиона, а чувена изложба, одржана 1900. године, чак четрдесетосам милиона посетилаца!⁸ Како су се универзалне изложбе одржавале у великим градовима као што су Лондон, Париз или Беч, људи из целе Европе могли су лако путовати железницом како би њима присуствовали.

Већ 1867. године, на Универзалној изложби у Паризу, велики број земаља представио је зграде са мотивима народног градитељства. На пример, Швеђани су изградили копију традиционалне куће из покрајине Даларна, где је краљ Густав Васа живео током двадесетих година 16. века, када је открио да су сељаци из Даларна спремни да му помогну да одбије Данце.⁹ Ипак, оне нису биле намештене на традиционалан начин, али су служиле као „витрине“ за продају производа из тих земаља.

Хабзбуршка империја је чак направла презентацију на отвореном која се састојала од седам зграда које су представљале провинције Царства (*илустрација 2*). Употреба реконструисаних или поново подигнутих објеката на међународним изложбама попримила је пропорције комплетних привремених етнографских села, како из Европе, тако и из колонија.

ХАЗЕЛИЈУС И СКАНСЕН

Нема сумње да су универзалне изложбе овог периода имале важну улогу и пружи-
ле међународну инспирацију Швеђанину, Артуру Хазелијусу (1833-1901), творцу
првог музеја на отвореном у свету.

Хазелијус је потицао из породице више средње класе из Стокхолма. Као сту-
дент, припадао је пан-скандинавском покрету и имао јака патриотска осећања.¹⁰
Године 1872, током путовања Даларном, традиционалном провинцијом, почео
је да прикупља предмете из народне културе која је бледела. За припаднике
урбане средње класе, Даларна је постала место ходочашћа, потрага за оним што
је било истински шведско. Овде се могао пронаћи сликовити сељачки живот са

7 For the Universal Exhibitions and folk culture: Martin Wörner, Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900. Münster 1999.

8 Paul Greenhalgh, Ephemeral Vistas. The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939. Manchester 1988, p.37.

9 Adriaan de Jong, Die Dirigenten, p. 251-253; Stoklund, 'International exhibitions and the new museum concept in the latter half of the nineteenth century', in: Ethnologia Scandinavica 23, 1993, p. 87-113, spec. p. 101.

10 Eva Nordenson, 'In the beginning...Skansen', in: Museum (UNESCO, Paris) No. 175 (Vol. XLIV, No. 3, 1992), p. 149-150, spec. p. 149.

традиционалним начином одевања. Друштвене разлике су деловале мање, Даларна је сматрана правим хармоничним друштвом, заједницом (*Gemeinschaft*)¹¹.

Супруга Артура Хазелијуса, Софи описује у свом дневнику приказ који су она и њен супруг видели једног летњег недељног јутра. Спектакл од тридесет до четрдесет црквених бродова пуних локалног становништва у традиционалним црвено-белим ношњама на, глатком као стакло, језеру Сиљан био је један од врхунаца овог путовања брачног пара Хазелијус. Панорамски поглед на овај приказ, као и сазнање да ће то што су видели ускоро бити историја, натерали су Хазелијуса да потражи начин да некако забележи ову слику. Током овог путовања, Хазелијус је развио прве идеје за музеј и почео да прикупља предмете, као што су традиционалне ношње, за које се плашио да ће ускоро нестати.¹²

Неколико година касније, он је основао Скандинавски етнографски музеј, касније познат као Нордијски музеј (*Nordiska Museet*). Тамо је створио своје чувене сцене: низ соба у којима су приказани прикази из народног живота Шведске са костимираним фигурама у природној величини. Теме за ове сцене су узете из радова шведских жанровских сликара. Уметност жанровског сликарства 19. века била је фокусирана на радње које се понављају и догађаје из свакодневног живота: рођење детета, крштење, венчање или приказ смрти малог детета. Ове сцене су биле изузетно популарне. Инспирација позориштем, тадашњим популарним живим сликама (*tableaux vivants*), била је очигледна.¹³

Године 1878, на Универзалној изложби у Паризу, Хазелијус је изградио неку врсту анекса свог музеја у Стокхолму у привременом етнолошком музеју у Трокадеро палати.¹⁴ Презентација традиционалног сеоског живота је дала идеју националне стабилности и поузданости традиционалног. Идилчан приказ фигура постављених у домаћем окружењу савршено се уклопио у ову слику: био је то приказ задовољних људи и на тај начин је подстакнуто поверење буржоазије која је још увек била уздрмана побуном Комуне у Паризу 1871. године.

Ускоро је оригинални музеј у Стокхолму постао премали за Хазелијусову збирку. Успео је да пронађе средства да изгради потпуно нову зграду за свој музеј, својеврсни храм народне културе. Најимпресивнија је велика „Национална дворана шведског народа“, где се познате сцене налазе у приземљу.

Ипак, овај начин представљања народног живота није у потпуности задовољио Хазелијуса. Он је желео да пружи живљу и комплетнију слику нестајања сеоског живота. Стога је развио идеју да дође до древних кућа из различитих шведских покрајина, да их премести са комплетним ентеријерима и намештајем и да их на

11 Jonas Frykman and Orvan Löfgren, Culture builders. A historical anthropology of middle-class life. New Brunswick / London, 8th ed., 2008, p. 59-60.

12 Adriaan de Jong, Die Dirigenten, p. 471-472; Nils-Arvid Bringéus, 'Artur Hazelius och Nordiska Museet', in: Fataburen 1972, p. 7032, spec. p. 7-9.

13 Adriaan de Jong, Die Dirigenten, p. 113-115; Adriaan de Jong and Mette Skougaard, 'The Hindeloopen and the Amager Rooms. Two examples of an historical museum phenomenon', in: Journal of the History of Collections 5, nr. 2, 1993, p. 165-178, spec. p. 175.

14 H.J. af Petersens (ed.), Royaume de Suède II; Catalogue; Exposition universelle de 1878 à Paris. Stockholm 1878, p. 191-198.

аутентичан начин поново подигне у музејском парку, како би показао регионалне карактеристике нације. Чувари у ношњама различитих региона су употпунили презентацију шведског народног живота (*илустрација 3*).¹⁵

Музеј на отвореном, назван Скансен, отворен је за јавност 1891. године. За разлику од зграда које су чиниле збирку норвешког краља, Скансен је требало да постане музеј за свакога; а за разлику од презентација објеката на међународним изложбама, већина зграда у Скансену су биле аутентичне, поново подигнуте са што је могуће више оригиналног материјала, тако да су се могле сматрати наслеђем.

Покретне зграде и експонати ентеријера уобличени у функционалне целине су представљали најважније елементе новог феномена — музеја на отвореном.¹⁶ Ту је био и трећи елемент: сами људи. У Скансену су се могли видети људи из различитих региона како обављају разне послове. Дobar пример је Лапонски камп у Скансену, са Лапонцима, њиховим псима и ирвасима. Лапонци су у то време сматрани последњим „примитивцима“ Европе.¹⁷ Скансен је такође укључивао и позориште на отвореном. Ту налазимо још један од извора многих представа музике и плеса и других врста нематеријалног наслеђа, које су тако типичне за Скансен.

Убрзо након оснивања Скансена, у Скандинавији ниче све више музеја на отвореном. Поред националних, многи регионални и локални музеји на отвореном су такође успостављени широм Скандинавије на прелазу века. Посетиоци севера нису пропуштали да својим сународницима покажу колико су импресионирани чињеницом да су се Скандинавци побринули да много боље сачувају своју народну културу.¹⁸

Нови концепт музеја се убрзо проширио и на друге земље, тако да музеји на отвореном, иако још увек у ограниченом простору, постају нека врста међународног феномена. Холандски музеј на отвореном у Арнему, основан 1912, а отворен за јавност 1918. године, може се сматрати првим музејом на отвореном ван нордијских земаља, који је подигнут по принципима већих скандинавских музеја истог типа.

Холандски музеј на отвореном је такође имао национални оквир: свака покрајина је добила комад земље, тако да је посета музеју подсећала на обилазак земље. Зграде су груписане по покрајинама у широком кругу око централне ливаде. Музеј је покушао да дође до основних типова традиционалних сеоских кућа из свих крајева земље. Њиховим обједињавањем у националном музеју, *локална култура* је постала *национална*.

15 Adriaan de Jong, Die Dirigenten, p. 269-272.

16 Adriaan de Jong and Mette Skougaard, 'Early open-air museums: traditions of museums about traditions', in: Museum (UNESCO, Paris) No. 175 (Vol. XLIV, No. 3, 1992), p. 151-157, spec. p. 153.

17 Sten Rentzhog, Open Air Museums. The history and future of a visionary idea. Jämtli, Sweden, 2007, p. 5.

18 Among others German and Dutch travellers, see: Adriaan de Jong, Die Dirigenten, p. 278-294.

МИСИЈА ОСНИВАЧА

Настанак музеја на отвореном не може се објаснити само путем музејских дешавања. Сагледан у ширем контексту, музеј је израз све већег интересовања за народну културу, како се и показало у другој половини 19. века.

Несумњиво, главни мотив за ово интересовање је очување културног идентитета, што је постало предмет све веће опасности са разних страна. Хазелијус је био прави педагог и његов музеј је послужио као политички програм културе. Дао је мото Скансену – „Спознај себе“. Музеј је морао да освести Швеђане по питању националног идентитета. Шведски истраживач Матијас Бекстрем наглашава да је Хазелијус имао друштвене намере у вези са Скансеном. По Бекстрему, музеј одражава Хазелијусову визију народне заједнице, неподељене класним разликама и политичком фрагментацијом. То је место где можете да доживите суштину „народног“.¹⁹ Бекстром указује на женски лик хармоничног друштва и националне кохезије који је Хазелијус желео да евоцира својим ентеријерима причајући приче о породичном животу и са женским чуварима у Скансену.

Један од узрока осећаја губитка кохезије била је брза модернизација до које је дошло у то време. Као резултат индустријализације и урбанизације, Европа је претрпела корените промене. Људи који су генерацијама живели у једном месту или региону су се изгубили у градским узаврелим лонцима.

Други узрок осећања угроженог идентитета био је све већи економски и културни притисак који је вршен на различите регионе из великих градова где су била седишта влада унитарних држава. Захваљујући бржим превозним средствима, удаљене области су биле изложене све већем утицају националне културе, а на регионалне и локалне карактеристике је гледано као на назадне појаве осуђене да нестану.

Како су последице модернизације и повећања равномерности постале видљивије, оне су дале повода за контрапокрет, који је скренуо пажњу ка „дужничкој страни“ напретка. Упадљиво је да су музеји на отвореном оснивани на иницијативу интелектуалаца, а не сељака. То је зато што су циљеви оснивача били инспирисани жељом да одражавају карактеристичне, сликовите и примитивне карактеристике села, а не да се представи историја пољопривреде. Писци, песници и сликари су их претекли у овоме.²⁰

Идеја да смо укореењени у руралне заједнице довела је до идентификације сеоских традиција са националним идентитетом.²¹ Невероватно је да се и данас национални идентитет често изражава помоћу фолклористичких карактеристика које долазе са села. Музеји на отвореном, посебно они централизовани са

19 Mattias Bäckström, 'Loading guns with patriotic love. Artur Hazelius' attempts at Skansen to remake Swedish society', in: Simon J. Knell e.a., National Museums. New Studies from around the World. London/New York 2011, p. 69-87, spec. p. 73-74.

20 Adriaan de Jong and Mette Skougaard, 'Early open-air museums', p.153-154.

21 Frykman and Löfgren, Culture Builders, p. 61.

коллекцијама из свих крајева земље, слично овоме, сматрани су националним симболима.

Скансен отелотворује шведска национална осећања која се још увек изражавају у годишњој комеморацији на Дан шведске заставе, позивајући се на културну историју и патриотску љубав.²² Други пример је из 1919. године, када је Холандски музеј на отвореном постао бедем национализма тако што је био домаћин Великог отаџбинског патриотског фестивала у коме су учествовале све покрајине. Посећеност је била огромна, а неки историчари сматрају ову манифестацију националне солидарности знаком општег страха од социјалистичке револуције после Првог светског рата.²³ Бројни стари обичаји су приказани огромном броју људи који су дошли да посете догађај (*илустрација 4*). Циљ фестивала је био да се пажња усмери на Холандски музеј на отвореном као „централни споменик истинске љубави према нашој земљи“. Јединство нације је било представљено на меморијалној плакети фестивала као дрво са грбовима једанаест провинција, који су изникли из једног стабла чији се корен налази у кругу музеја.²⁴

Идеја музеја на отвореном није само привукла патриотска осећања. Чувени немачки вођа социјалиста Карл Либкнехт (1871-1919) био је веома импресиониран могућностима музеја на отвореном. У говору о културној политици 1910. године, он је саветовао немачке политичаре да узму Скансен као пример. Оно што се њему допадало била је чињеница да је овај музеј веома доступан обичним људима. Према Либкнехту, презентација музеја на отвореном је била много јаснија јер се није радило о појединачном објекту, већ је фокус био на друштвено-културном контексту. Музеји на отвореном су оживљавали блага прошлости и то у много већој мери него други музеји. Сматрао је да су они од изузетног значаја за образовање радника. Дакле, по његовом мишљењу, развој музеја на отвореном није био искључиво у вези са вишим класама.²⁵

Модерни аспект Хазелијусове идеје састоји се од огромне образовне моћи која је приписана музеју на отвореном од стране просвећеног међународног покрета за реформу школа који се јавио око 1900. године. Један од Холанђана који је отишао на студијско путовање у Шведску је био учитељ и педагог Јан Лигтхарт (1859-1916). Он је познат као најважнији реформатор холандског система образовања. Његов рад се поклапао са идејама међународног покрета за реформу, која је имала за циљ елиминисање преовлађујуће методе фокусирања на учење чињеница. Он је промовисао учење посматрањем и путем искуства.²⁶

22 Bäckström, 'Loading guns', p. 73.

23 J.J. Voskuil, 'Het tijdelijke met het eeuwige verwisseld, of: op de klank van de midwinterhoorn de eeuwigheid in', in: Volkskundig Bulletin 7, 1 (June 1981), p. 1-50, spec. p. 28-31.

24 Adriaan de Jong, Die Dirigenten, p. 362-39.

25 Adriaan de Jong, Die Dirigenten, p. 281; Karl Liebknecht, 'Kunst und Wissenschaft für das Volk; Reden im preußischen Abgeordnetenhaus zum Kultusetat 28. April 1910', in: Karl Liebknecht, Gesammelte Reden und Schriften, Band III: Februar bis Dezember 1910. Berlin 1960, p. 257-258.

26 Barbara C. de Jong, Jan Ligthart (1859-1916); een schoolmeester-pedagoog uit de Schilderswijk. Groningen 1996.

Године 1910, Лигтхарт је отпутовао у Шведску да држи предавања и посети школе. Неколико пута је обишао Скансен и био је пун ентузијазма у вези са односом овог музеја према његовој реформи образовања. Овде, како је написао у својој књизи о путовању кроз Шведску, народна уметност није третирана као антиквитет, као што је то случај у затвореним музејима. Скансен омогућава да се идентификујете са људима који су изградили ове старе куће и који су живели у њима. Нико није могао боље дефинисати мисију Хазелијусовог музеја.²⁷

27 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 285-290; Jan Ligthart, *In Zweden*. Groningen 1911.

ЗАКЉУЧАК

У свом чланку „Музеј, народ, Народни музеј“, Кшиштоф Помиан помиње оснивање Нордијског музеја и Скансена као типичне представнике треће фазе националних музеја, након Британског музеја у 18. веку и музеја националних антиквитета и националне историје који су основани током Француске револуције.²⁸

Апсолутно је неопходно да се оснивање музеја европске етнологије, како их зовемо сада, припише периоду око 1900. године. Поред националне историје, национална етнологија је постала један од стубова идентификације народа.

Скансен, Холандски музеј на отвореном и многи други музеји овог типа су иницирани од стране појединаца и првобитно нису били национални у смислу у ком су то државни музеји. Међутим, они јесу национални музеји у смислу да су посвећени народу, на исти начин као што је оснивач Немачког националног музеја у Нирнбергу (Немачка), Ханс Фрајхер 1852. године посветио свој музеј немачком народу.²⁹ Својим специфичним методама презентације, музеји на отвореном су у то време представљали најиновативније музеје за јачање осећања заједнице и националне идентификације.

28 Krzysztof Pomian, 'Museum, Nation, Nationalmuseum', in: Marie-Louise von Plessen (ed.), Die Nation und ihre Museen. Für das Deutsche Historische Museum herausgegeben. Frankfurt am Main/New York 1992, p. 19-32, spec. p. 29, 32.

29 Gerhard Bott, 'Das germanische Nationalmuseum in Nürnberg – ein nationales Museum?', in: Von Plessen, Die Nation, p. 169-181, spec. 180.

ЕПИЛОГ

Данашњи стручњаци за народну културу морају бити критични према горе поменутих идејама „оснивача“, као што су континуитет народне културе, сеоске заједнице као носиоци аутентичне народне културе и идеје да је народна култура култура блиских заједница без друштвене поделе. То је све неопходније због манифестација националног идентитета и националности које су за осуду, а које се константно јављају.

Ширење хоризонта од националног до европског идентитета неће бити довољно и, у ствари, оно прети да створи европски шовинизам, који се у идеолошким терминима мало разликује од национализма. Стручњаци у области народне културе морају остати потпуно отворени и за контакте са културама изван Европе.

Такође, постоји хитна потреба да се проучавање народне културе усмери ка далеко већим сегментима друштва него што је традиционална сеоска култура, као и да се оно позабави савременим начинима живота. Упркос неоспорном значају историјских збирки које се односе на сеоски живот, музеји на отвореном ће морати да се баве културама много већих група становништва. Потребно је да створе могућности идентификације и за припаднике имигрантских група уколико желе да остану релевантни за све људе у земљи. Ово може значајно променити карактер музеја на отвореном на дужи рок, али на тај начин они ће пружити репрезентативнију слику о условима живота у различитим земљама.³⁰

30 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 610-623.

ADRIAAN DE JONG

The first open air museums.
Innovative institutions for strengthening
feelings of community and national
identification¹

LANDSCAPE GARDENS

Next time when you visit Versailles near Paris, I advise you to skip the Palace of Louis XIV and to go directly to the eastern entrance of the park behind the Palace. There you can rent a bike to cover the distances in this landscape garden. After five minutes, you will arrive in one of the most curious parts of it: a complex of rural buildings around an idyllic pond.

Far from the famous gallery of mirrors in the palace, you will find the restored relics of the artificial village (*Le Hameau*) constructed between 1783 and 1787 for Queen *Marie-Antoinette* to retire in a quiet rural environment. The village consists, among others, of the house of the queen, various small barns, a water mill and a farmhouse with a real farmer's family from Switzerland, cows, sheep and goats. Most of the buildings are thatched with straw and look like the vernacular architecture of Normandy with timber framing. They look very old and weather-beaten, which was considered as extraordinary picturesque (*illustration 1*).² For a few years, Queen Marie-Antoinette could enjoy her village before the outbreak of the French Revolution, she received her guests in the village in rural dress; some of her ladies in waiting were dressed up as milkmaids.³ For Marie-Antoinette, the village was an escape from the strict etiquette of the court. From Rousseau's book *La Nouvelle Héloïse*, she had learned that nature and rural life could have an emancipating influence on human beings.⁴

1 This article is partly based on the unpublished lecture 'Skansen and the early open air museums' by the author and held for the Workshop National Museums and National Identity, seen from an International and Comparative Perspective, c. 1765-1918 at the Netherlands Institute for Advanced Study in the Humanities and Social Sciences (NIAS) at Wassenaar (Netherlands) 28 Sept. - 2 Oct. 2011.

2 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten der Erinnerung. Musealisierung und Nationalisierung der Volkskultur in den Niederlanden 1815-1940*. Münster etc. 2007, p. 239-242 [German translation of the original PhD in Dutch: *Ad de Jong, De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. Nijmegen 2001, 2 ed. Amsterdam 2006]; Adelhart Zippelius, 'Zwischen Aufklärung und Nationalromantik - auf der Suche nach den Wurzeln der europäischen Freilichtmuseen', in: Janson (ed.): *Report 15th meeting 1991 Association of European Open-Air Museums (= Tagungsbericht 15. Tagung 1991 des Verbandes Europäischer Freilichtmuseen)*. Stockholm 1993, p. 29-46, spec. p. 33.

3 Wim Meulenkamp, 'Kluizenaars, boeren en dagloners. Levende en quasi-levende stoffering in de landschapstuin', in: Caroline van Eck, Jeroen van den Eynde and Wilfred van Leeuwen (ed.), *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsthistorie en architectuur 1650-1900*. Amsterdam 1994, p. 76.

4 Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, ed. Henri Coulet, 2 vols. [Paris] 1993 (or. Amsterdam 1761).

In the course of the nineteenth century, we can find a tendency to transfer increasingly original buildings to landscape gardens instead of reconstructions or fake buildings. In 1881, the Norwegian king Oscar II ordered transferring a number of original farmhouses and a typical Norwegian wooden church to his garden near Oslo. His motivation was to rescue these buildings of demolition and to present them as national Norwegian heritage.⁵

The quest for authentic buildings had to do with a changing attitude towards folk culture. During the nineteenth century, a great interest in folk culture developed in many European countries. At the start of the nineteenth century, there had been a change in the orientation towards the past. While, previously, the cultural roots of Europe were mainly found in Greek and Roman antiquity, people in the romantic era concentrated more on the origins of their own peoples. They believed these origins could be found in the ancient Celtic or Germanic past. It was thought that folk culture, and vernacular architecture as part of it, still contained traces of that past.

Thus, folk culture was elevated from something 'rough' and 'uncivilised', something that had to be fought against, to something to be cherished and preserved. Increasingly, it came to be regarded as being in the national interest to preserve elements of folk culture, because they were considered to express the spirit of the people best. Folk culture and vernacular architecture made the origin of the nation *visible* and became very useful in nationalistic strategies to demonstrate national identity.

This was exactly what the Norwegian king aimed at, transferring the ancient rural buildings to his park near the capital. One of the most interesting aspects of this museumization process is that it is, amongst other things, a tool for nationalisation. Museumization brings with it a delocalisation of objects, or to use the terminology of the American ethnologist Barbara Kirshenblatt, a '*detachment*' from their original environment.⁶ When objects, removed from various places throughout the country, are brought together in a new whole, a national collection is brought into being, which can represent the theme 'unity in diversity'. That which is 'national' is then in fact represented by objects of local or regional origin, which thereby obtain a national significance.

UNIVERSAL EXHIBITIONS

Of course the visualisation of national character in landscape gardens of kings had a limited effect. The rise of the bourgeoisie during the nineteenth century asked for other locations for visualising the nation, apt for a larger public, more entertaining, nearby the booming cities and with much more impact. The outstanding medium to show mu-

5 Tonte Hegard, *Romantikk og fortidsvern. Historien om de første friluftsmuseene i Norge*. Oslo etc. 1984, p. 91.

6 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture. Tourism, museums, heritage*. Berkeley/Los Angeles/London 1998, p. 17-18.

seumized vernacular architecture to a large public were the universal exhibitions held with intervals of about five years during the second half of the nineteenth century.⁷

Universal exhibitions were big events. The 1867 exhibition in Paris received eleven million visitors, the 1878 exhibition sixteen million and the famous 1900 exhibition even forty eight million visitors!⁸ Since universal exhibitions were held in big cities like London, Paris or Vienna, people from all over Europe could travel easily to these exhibitions by railway.

As early as the 1867 Universal Exhibition in Paris a number of countries presented displays of buildings featuring national architecture. The Swedes, for example, constructed a copy of a traditional house from the province of Dalarna, where King Gustav Vasa would have lived in the 1520's when he found the Dalarna farmers prepared to help him drive back the Danes.⁹ These were not, however, furnished in a traditional way, but were used as 'showcases' for export products from these countries.

The Habsburg Empire even made an open air presentation consisting of seven buildings representing the provinces of the Empire (*illustration 2*). The use of reconstructed or re-erected buildings at international exhibitions grew to the proportions of complete temporary ethnographical villages, as well as from Europe as from the colonies.

HAZELIUS AND SKANSEN

There is no doubt that the universal exhibitions of this period played an important role and served as an international means of inspiration to the Swede Artur Hazelius (1833-1901), the creator of the first open air museum in the world.

Hazelius came from an upper middle-class Stockholm family. As a student he belonged to the pan-Scandinavian movement and had strong patriotic feelings.¹⁰ He started to collect objects from the fading folk culture in 1872 during a journey through the traditional province of Dalarna. For the urban middle class, Dalarna became a place of pilgrimage, a search for what was genuinely Swedish. Here, you could find a picturesque peasant life with traditional costumes. The social differences seemed to be smaller here, and it was considered as a real harmonious society, a '*Gemeinschaft*'.¹¹

Artur Hazelius' wife, Sofi, describes in her diary what she and her husband saw one summery Sunday morning. The spectacle of thirty to forty church-boats full of local people in traditional red and white costume on the Siljan Lake as smooth as glass was

7 For the Universal Exhibitions and folk culture: Martin Wörner, *Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900*. Münster 1999.

8 Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851-1939*. Manchester 1988, p.37.

9 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 251-253; Stoklund, 'International exhibitions and the new museum concept in the latter half of the nineteenth century', in: *Ethnologia Scandinavica* 23, 1993, p. 87-113, spec. p. 101.

10 Eva Nordenson, 'In the beginning...Skansen', in: *Museum (UNESCO, Paris) No. 175* (Vol. XLIV, No. 3, 1992), p. 149-150, spec. p. 149.

11 Jonas Frykman and Orvan Löfgren, *Culture builders. A historical anthropology of middle-class life*. New Brunswick /London, 8th ed., 2008, p. 59-60.

one of the highlights of this journey of the Hazelius couple. The panoramic view on this scene, as well as the realisation that what they saw would soon be history, made Hazelius look for ways to somehow record this image. During their journey, Hazelius developed the first ideas for a museum and started to collect objects of which he feared that they would soon disappear, such as traditional costumes.¹²

Some years later he founded the Scandinavian ethnographical museum, later known as *Nordiska Museet*. There, he had created his famous scenes: a series of rooms, in which scenes from Swedish folk life were shown with life-size lay figures in costume. The themes of the scenes originated from Swedish genre painters. The art of genre painting of the nineteenth century focussed on recurring themes and events from daily life: the birth of a child, a christening, a wedding or a deathbed scene of a little child. These scenes were hugely popular. Inspiration from the theatre and the then popular *tableaux vivants* is obvious.¹³

In 1878, at the Universal Exhibition in Paris, Hazelius had constructed a kind of annexe to his museum in Stockholm, in the temporary ethnological museum in the Trocadero palace.¹⁴ The presentation of traditional rural life gave the idea of national stability and traditional reliability. The idyllic presentation of figures set in homely settings fitted this image perfectly: it gave a picture of a contented people and thus inspired confidence in the bourgeoisie who were still shaken by the 1871 revolt of the Commune in Paris.

Soon the original museum in Stockholm became too small for Hazelius' collection. He succeeded in finding funds to construct a complete new building for his museum, a kind of temple for folk culture. Most impressive is the big 'Folk Hall of the Swedish people', where you could find the famous scenes on the ground floor.

Yet, this way of presenting folk life didn't satisfy Hazelius enough. He wanted to give a more vivid and complete picture of the disappearing rural life. Therefore, he developed the idea to acquire ancient houses from various Swedish provinces, to move them with their complete interiors and furniture and to re-erect them in an authentic way in a museum park, in order to show the regional characteristics of the nation. Attendants in regional costumes completed the presentation of Swedish folk life (*illustration 3*).¹⁵

This open air museum, called Skansen, was opened for the public in 1891. The difference from the buildings collection of the Norwegian king was that Skansen had to become a museum for everyone; and the difference from the presentations of buildings at international exhibitions was that at Skansen, most of the buildings were authentic buildings, re-erected with as much original material substance as possible, so that they could be considered as heritage.

12 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 471-472; Nils-Arvid Bringéus, 'Artur Hazelius och Nordiska Museet', in: *Fataburen* 1972, p. 7032, spec. p. 7-9.

13 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 113-115; Adriaan de Jong and Mette Skougaard, 'The Hindeloopen and the Amager Rooms. Two examples of an historical museum phenomenon', in: *Journal of the History of Collections* 5, nr. 2, 1993, p. 165-178, spec. p. 175.

14 H.J. af Petersens (ed.), *Royaume de Suède II; Catalogue; Exposition universelle de 1878 à Paris. Stockholm 1878*, p. 191-198.

15 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 269-272.

Moving buildings and exhibit interiors as functional wholes provided the most essential elements of the new open air museum phenomenon.¹⁶ But there was also the third element: people themselves. At Skansen one could see people from different regions perform various work processes. A good example is the Lapp encampment at Skansen, with Lapps, their dogs and their reindeer. The Lapps were then regarded as Europe's last 'primitives'.¹⁷ Skansen also housed an open air theatre. Here we find one of the sources of the many performances of music and dancing and other varieties of intangible heritage, which are so typical of Skansen.

Soon after the foundation of Skansen, more open air museums were founded in Scandinavia. In addition to the national open air museums, many regional and local open air museums were also established throughout Scandinavia at the turn of the century. Travellers to the North did not fail to impress among their compatriots how Scandinavians took care of preserving their folk culture much better.¹⁸

The new museum concept soon spread to other countries, so that open air museums became something of an international phenomenon, albeit still within a limited area. The Netherlands Open Air museum in Arnhem, founded in 1912 and opened to the public in 1918, can be conceived as the first open air museum outside the Nordic countries, following the examples of the larger Scandinavian open air museums.

The Netherlands Open Air Museum too, had a national scope: each province was allotted a piece of land, making a visit to the museum more like a tour through the country. The buildings were grouped province by province in a broad circle around a central meadow. The museum tried to acquire the main types of traditional farmhouses from all over the country. Bringing them together in a national museum, *local culture* became *national culture*.

THE MISSION OF THE FOUNDING FATHERS

The origin of the open air museum cannot be explained through museological developments only. Seen in a wider context, the museum is an expression of the increasing interest in folk culture as this manifested itself during the second half of the nineteenth century.

Undoubtedly, the principal motive for this interest was the preservation of cultural identity, which had become subject to increasing threat from various quarters. Hazelius was a real educator and his museum served a cultural political programme. To Skansen

16 Adriaan de Jong and Mette Skougaard, 'Early open-air museums: traditions of museums about traditions', in: Museum (UNESCO, Paris) No. 175 (Vol. XLIV, No. 3, 1992), p. 151-157, spec. p. 153.

17 Sten Rentzhog, Open Air Museums. The history and future of a visionary idea. Jämtli, Sweden, 2007, p. 5.

18 Among others German and Dutch travellers, see: Adriaan de Jong, Die Dirigenten, p. 278-294.

he gave the motto 'Know thyself'. The museum had to make the Swedes aware of their national identity. The Swedish researcher Mattias Bäckström emphasizes Hazelius' social intentions with Skansen. As to Bäckström the museum reflects Hazelius' vision of a folk community, undivided by class differences and political fragmentation. It was a place where you could experience the essence of 'folk'.¹⁹ Bäckström points at the feminine character of the harmonious society and national cohesion Hazelius wanted to evoke with his interiors telling stories about family life and with the female attendants at Skansen.

One of the causes of a feeling of loss of cohesion was the rapid modernization taking place at that time. As a result of industrialization and urbanization, Europe underwent fundamental changes. People who had been living for many generations in one place or region were lost in the metropolitan melting pots.

Another cause of the feeling of endangered identity was the increasing economic and cultural pressure exerted upon the various regions by the big city seats of government of the unitary states. Thanks to faster means of transport, remote areas were subjected to ever-growing influence from the national culture, and regional and local characteristics were looked upon as backward phenomena doomed to disappear.

As the consequences of modernisation and increasing uniformity became more visible, they gave rise to a counter-movement, which drew attention to the 'debit side' of progress. It is striking that open air museums were initiated by intellectuals rather than by farmers. This is because the founders' aims were inspired by a desire to reflect the characteristic, picturesque and primitive features of the countryside rather than to present agricultural history. Writers, poets and painters had preceded them in this.²⁰

The notion that we are rooted in the rural community led to the identification of rural traditions with national identity.²¹ It is remarkable that even today national identity is often expressed by means of folkloristic features stemming from the countryside. Open air museums, especially the central ones with collections from all over the country, were similarly regarded as national symbols.

Skansen embodies Swedish national sentiments which are still expressed in the annual commemoration there of the Day of the Swedish Flag in order to relate cultural history and patriotic love.²² Another example occurred in 1919, when the Netherlands Open Air Museum became a bulwark of nationalist feelings by hosting the Great Patriotic National Festival in which all provinces participated. The public attendance was huge and some historians regard this manifestation of national solidarity as a sign of general fear after the First World War of a socialist revolution.²³ Numerous old tradi-

19 Mattias Bäckström, 'Loading guns with patriotic love. Artur Hazelius' attempts at Skansen to remake Swedish society', in: Simon J. Knell e.a., *National Museums. New Studies from around the World*. London/New York 2011, p. 69-87, spec. p. 73-74.

20 Adriaan de Jong and Mette Skougaard, 'Early open-air museums', p.153-154.

21 Frykman and Löfgren, *Culture Builders*, p. 61.

22 Bäckström, 'Loading guns', p. 73.

23 J.J. Voskuil, 'Het tijdelijke met het eeuwige verwisseld, of: op de klank van de midwinterhoorn de eeuwigheid in', in: *Volkskundig Bulletin* 7, 1 (June 1981), p. 1-50, spec. p. 28-31.

tions were displayed to the vast number of people who had come to see the event (*illustration 4*). The aim of the festival was focussing attention on the Netherlands Open Air Museum 'as central monument for true love of our country'. The unity of the nation was represented on the memorial medallion of the festival as a tree with the coats of arms of the eleven provinces, being shoots of one and the same trunk and with its roots in the museum's terrain.²⁴

The open air museum idea did not only appeal to patriotic feelings. The famous German socialist leader Karl Liebknecht (1871-1919) was very much impressed by the possibilities of open air museums. In a speech on cultural policy in 1910, he advised the German politicians to take Skansen as an example. What he liked was that this museum was very accessible to ordinary people. According to Liebknecht, the presentation of open air museums was much clearer because it was not the individual object, but the socio-cultural context that was focussed on. Open air museums brought to life the treasures of the past, much more than other museums did. He considered this of utmost importance for the education of workers. Therefore, he considered the development of open air museums not as a matter exclusively regarding the upper classes.²⁵

A modern aspect of Hazelius' idea consists of the enormous educational power attributed to the open air museum by the enlightened international movement for the reform of schools around 1900. One of the Dutch people who made a study trip to Sweden was the schoolmaster and educationist Jan Ligthart (1859-1916). He is known as the most important Dutch educational reformer. His work fitted within the international movement for reform, which aimed at eliminating the prevailing knowledge-centred methods. He promoted education by observation and learning by experience.²⁶

In 1910, Ligthart made a trip to Sweden to give lectures and to visit schools. He paid several visits to Skansen and was very enthusiast about the relation of this museum to his educational reform. Here, as he wrote in his book on journey through Sweden, folk art was not treated as antiques, like it was in indoor museums. Skansen made it possible to identify oneself with the people that had built the old houses and that had lived in their interiors. Nobody could indicate the mission of Hazelius' museum better.²⁷

24 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 362-389.

25 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 281; Karl Liebknecht, 'Kunst und Wissenschaft für das Volk; Reden im preußischen Abgeordnetenhaus zum Kultusetat 28. April 1910', in: Karl Liebknecht, *Gesammelte Reden und Schriften*, Band III: Februar bis Dezember 1910. Berlin 1960, p. 257-258.

26 Barbara C. de Jong, *Jan Ligthart (1859-1916); een schoolmeester-pedagoog uit de Schilderswijk*. Groningen 1996.

27 Adriaan de Jong, *Die Dirigenten*, p. 285-290; Jan Ligthart, *In Zweden*. Groningen 1911.

CONCLUSION

In his article 'Museum, Nation, National museum' Krzysztof Pomian mentions the foundation of Nordiska Museet and Skansen as typical for the third stage of national museums, after the British Museum in the eighteenth century and the museums of national antiquities and national history which are founded during the French revolution.²⁸

It is absolutely necessary to take the foundation of museums for European ethnology, as we call them now, into account for the period around 1900. Next to national history, national ethnology became one of the pillars of national identification.

Skansen, the Netherlands Open Air Museum and many other open air museums were initiated by individual persons and originally, they were not national in the sense of state owned museums. However they were national museums in the sense that they were dedicated to the nation, in the same way as the founder of the *Germanisches Nationalmuseum* in Nuremberg (Germany), Hans Freiherr von und zu Aufseß, dedicated his museum in 1852 to the German people.²⁹ With their specific presentation methods, open air museums were at that time the most innovative museums for strengthening feelings of community and national identification.

28 Krzysztof Pomian, 'Museum, Nation, Nationalmuseum', in: Marie-Louise von Plessen (ed.), *Die Nation und ihre Museen. Für das Deutsche Historische Museum herausgegeben*. Frankfurt am Main/New York 1992, p. 19-32, spec. p. 29, 32.

29 Gerhard Bott, 'Das germanische Nationalmuseum in Nürnberg – ein nationales Museum?', in: Von Plessen, *Die Nation*, p. 169-181, spec. 180.

EPILOGUE

Today's experts on folk culture must be critical towards the above mentioned ideas of the 'founding fathers', such as the continuity of folk culture, the rural community as bearers of authentic folk culture and the idea that folk culture was a culture of close communities without social divisions. That is more and more necessary due to the objectionable manifestations of national identity and ethnicity that continue to surface.

Broadening of horizons from a national to a European identity will not be enough and in fact it threatens to create a European jingoism, differing little in ideological terms from nationalism. Experts in folk culture must remain completely open to contacts with cultures from outside Europe as well.

There is also an urgent need for the study of folk culture to direct itself to far greater segments of society than traditional rural culture and for it to occupy itself with contemporary ways of life. Despite the undeniable importance of historical collections relating to country life, the open air museums will have to become involved with the cultures of much greater groups of the population. They have to create possibilities of identification for recent immigrant groups too, if they want to stay relevant for all people in the country. That may change the character of the open air museums significantly over the longer term, but in doing so they will present a more representative picture of living conditions in the various countries.³⁰

СУСРЕТИ И ЕМОЦИЈЕ –
НАСЛЕЂЕ АРТУРА ХАЗЕЛИЈУСА

**Encounters and emotions
– the legacy of Artur Hazelius**

**Mänskliga möten
– det pedagogiska arvet från Hazelius**

Шарлот Анлунд Берг

Виши кустос, Сектор за едукацију
Одсек друштвене историје
Музеј на отвореном Скансен, Стокхолм

Charlotte Ahnlund Berg

Senior Curator, Education unit
Social History Department
Skansen Open air museum, Stockholm

Charlotte Ahnlund Berg

Enhetschef för Pedagogiska enheten
Kulturhistoriska avdelningen,
Stiftelsen Skansen

Шарлот Анлунд Берг је етнолог и професор са вишегодишњим искуством музејског педагога у Скансену. Последње три године Анлунд Берг ради као шеф одсека за образовање, са 20 запослених и веома великим бројем едукатора – хонорарних сарадника, плаћених по сату. Одељење је одговорно за јавне активности у историјским поставкама са циљем да подстакне радозналост, машту и критички приступ, омогући увид и дубље разумевање историјског контекста и услова у којима су људи живели, као и да укаже на перспективу наше савремене ситуације у будућности. Анлунд Берг је посебно заинтересована за историју самог Скансена о коме пише и одржава предавања. Током година, она је учествовала у низу пројеката међународне сарадње.

Charlotte Ahnlund Berg is an ethnologist and teacher with many years of experience as a museum educator at Skansen. For the last three years Ahnlund Berg has acted as head of the Education Unit with a fulltime staff of 20 and a very large number of hourly paid educators. The department is responsible for the public activities in the historical settings with the aim to stimulate curiosity, imagination and a critical approach, provide insights and a deeper understanding of historical contexts and of the conditions in which people lived, as well as giving a perspective on our contemporary situation in the face of the future. Ahnlund Berg has a particular interest in Skansen's own history which she has lectured on and written about. Over the years Ahnlund Berg has participated in a succession of international collaborations.

Апстракт

Артур Хазелијус је био рођени педагог, а Скансен се може посматрати као логичан продужетак његових амбиција везаних за образовање. Мислиоци попут Русоа, шведског песника и едукатора Алмквиста и данског филозофа Грундтвига имали су утицаја у освешћивању Хазелијуса о важности народног образовања, а он је предавао и писао уџбенике пре него што се посветио свету музеја. Чини се да је Хазелијус размишљао у сликама и визуелном окружењу. Желео је да људи разумеју свет у коме живе кроз разумевање историје. У Скансену се машти и емоцијама придаје онолико важности колико и разуму. Људски гласови су потребни за наративну и запослени у Скансену имају задатак да и глумом покажу музеј. Комбинација културе, природе и забаве је привукла и оне људе који нису навикли да посећују музеје; дуго радно време и велики број посетилаца донели су приход Музеју. Скансен је постао омиљено састајалиште становника Стокхолма. Хазелијус је понекад критикован у смислу да му је недостајала озбиљност, али он је сматрао да је важно створити пријатно историјско окружење у коме људи могу да проживљавају искуства која воде до спознаје. Популарно образовање остаје од суштинског значаја за активности Скансена, као и идеја да би Скансен требало да буде национално састајалиште. Запослени који раде на историјским поставкама имају звање музејских едукатора, а сама прича је најважнија. Развој Музеја доводи до следећих питања - како можемо пренети наше наслеђе и који су то наративни садржаји важни за наше посетиоце у садашњости и у будућности?

Abstract

Artur Hazelius was a born teacher, and Skansen can be seen as a logical extension of his educational ambitions. Thinkers like Rousseau, the Swedish poet and educator Almqvist, and Danish philosopher Grundtvig were all influential in making Hazelius aware of the importance of popular education and he taught, and wrote textbooks, prior to devoting himself to the world of museums. Hazelius seems to have thought in images and visual settings. Hazelius wanted people to understand themselves and the world they lived in by understanding history. At Skansen as much value was placed on the imagination and the emotions as on reason. Human voices were needed if the narrative was to be communicated and Skansen was filled with staff whose job it was to show the museum and to act. The combination of culture, nature and entertainment also attracted people who were not used to visiting museums, generous opening hours and large number of visitors brought income to the museum. Skansen became a favourite meeting place for people living in Stockholm. Hazelius was sometimes criticized as lacking seriousness but meant that it was important to create a pleasurable historic world in which people were able to enjoy experiences that led on to insights. Popular education remains fundamental to Skansen's activities, as does the notion that Skansen should be a national meeting place. Staff working in the historical settings is further classed as museum educators, and the narrative is central. Developing the museum gives rise to questions: How can we hand on our heritage, and which narratives are important to our visitors today and in the future?



1
Пикник у Скансену, Дана
државности 2014.

2
Лутка у костиму Море

3
Слике из Скансена,
1890те

4
Колиба Хорнборга, деца
праве варјаче

1
Picnic at Skansen National
day 2014

2
Manikins in Mora costume

3
Images from Skansen in
the 1890s

4
Hornborga cottage, children
making wispis

ШАРЛОТ АНАЛУНД БЕРГ

Сусрети и емоције – наслеђе Артура Хазелијуса

Био је необично топао четвртак у априлу 2014. Скансен је посетила група из Финске коју чине 15 колега из народних музеја и музеја на отвореном. Провели су јутро сами истражујући Скансен и сада седе за округлим столом, на коме се налази пециво са циметом произведено у нашој пекари, чекајући да им кажем нешто о организацији и пословању Скансена, да одговорим на њихова питања и да саслушам њихове ставове. Завршавам сесију тражећи да свако од њих каже које ће трајне утиске понети са собом кући, у Финску. Сви одговарају са осмехом: фантастичне сусрете људи у историјском окружењу, едукаторе и посетиоце Музеја, жену у једном од салаша која је водила тако смислен дијалог са две младе девојке да су оне деловале као да никада не желе да оду, занатлије у историјским радионицама који не само да показују своје послове, већ објашњавају посетиоцима шта раде, посетиоце који користе Скансен као своју дневну собу, доносе ручак, играју се са својом децом, уживају у окружењу и очигледно се осећају као код куће. *(Слика 1: Пикник у Скансену, Дана државности 2014)*

Артур Хазелијус је био рођени педагог. Да није имао ту страст за образовањем, ни Скансен никада не би изгледао као што изгледа данас, нити би данас његове идеје живеале и шириле се светом и даље, сто година после његове смрти. Популарно образовање је била апсолутно најважнија ствар за оснивача Скансена. Скансен се може сматрати логичним наставком Хазелијусових образовних амбиција. Његови напори да заинтересује посетиоце и да се у њима пробуди интересовање за учење више кроз сусрете са живим људима и историјским поставкама које доводе до осећаја препознавања, усхићења и радости, остају исти и данас. Сама идеја која стоји иза музеја на отвореном зависи од разумевања чињенице да је људе најбоље охрабрити да промишљају ако су прво реаговали. Потребно је пронаћи пут до ума који води кроз срце. Као што шведски историчар уметности и директор музеја, Стен Ренсхог пише: „посета музеју на отвореном је првенствено емоционално искуство“¹.

ОБРАЗОВНО НАСЛЕЂЕ – РУСО, АЛМКВИСТ И ГРУНДТВИГ

Артур Хазелијус је рођен у време процвата романтичних идеја. Неке две деценије је прошло од када је Шведска изгубила источну половину свог царства и ујединила се са Норвешком на западу. У периоду од пола века становништво Шведске је

¹ Rentzhog, Sten: Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea, Carlsson förlag, Stockholm, 2007.

нарасло са мање од три милиона на четири и по милиона становника.² Огромна већина људи је живела ван земље. Шведски парламент је расправљао о слободној трговини, популарном образовању, праву гласа и слободи вероисповести, али је било потребно пуно времена да се ове идеје остваре. Године 1842, када је млади Артур навршио девет година и отишао од куће да започне школовање, у Шведској су уведене основне школе за све – Volksschule. У време када је Артур Хазелијус напунио тридесет година, железница је прошла већим делом Шведске. Индустријализација је седамдесетих година 19. века била у пуном јеку, у исто време када је Артур Хазелијус започео формирање својих збирки. Емиграција, пре свега у САД, повећана је током 80-их и 90-их година 19. века, достижући више од 40.000 исељеника годишње³. То је за Артура Хазелијуса био врхунац кроз који можемо сагледати трагове онога што је подстакло његово разумевање значаја популарног образовања. Заиста, много тога у то време расветљава његове идеје за Скансен и помаже да се објасни како је одлучио да крене у свој подухват.

Отац Артура Хазелијуса, Јохан Август Хазелијус био је виши војни официр – и он је био учитељ. Основао је школу за младе официре (сам је писао све уџбенике и био први предавач већине предмета), држао предавања из области војне тактике, стратегије и ратне историје на артиљеријском колеџу у Стокхолму. Јохан Август је био инспирисан Русоовим идејама о савременом човеку као неприродном и вештачком бићу, као и романтизованим и идеализованим сликама тог времена, видевши сеоски живот као нешто оригинално и јединствено.⁴ Јохан Август је поделио став свог пријатеља Алмквиста⁵ да треба основати народне средње школе за образовање широких маса, а посебно сеоског становништва. Обојица су били инспирисани образовним идејама данског духовника, политичара и народног просветитеља, Грундтвига. Он је говорио о пројекту доживотног образовања човечанства и тврдио да наставник треба да служи своје ученике јер су они започели овај пројекат. Настава се може сматрати успешном само ако садржај може бити у вези са директним или индиректним животним искуством. Ученици уче да разумеју себе и свет у коме живе проучавањем и разумевањем историје; а машта и осећања су важна као разлог за постизање сазнања. Потпуно у складу са Грундтвиговим идејама, Алмквист је тврдио да основа сваког образовања лежи у стимулisanу жеље ученика да трага за знањем. У циљу реализације ове идеје, Алмквист је провео неколико година као директор једне експерименталне школе (у којој је Јохан Август Хазелијус касније био члан управе). Јохан Август је послао своје синове на село ради њиховог иницијалног образовања, а не у штетну урбану средину (изгледа да су кћерке биле способније да поднесу утицај града). Од своје девете до

2 Године 1833-1883 из Статистика Шведске: Historisk statistik för Sverige [Historical Swedish Statistics], 1969.

3 Ibid.

4 Један од његове браће је био толико обузет овим идејама да је, заједно са својим пријатељем Карлом Јонас Алмквистом направио кратак покушај да живе сеоским животом који је комбиново молитве и физички рад.

5 Carl Jonas Love Almqvist, шведски песник, композитор, педагог и власник новина.

четрнаесте године, Артур је провео у интернату викаријата у провинцији Смаланд где је стекао образовање у складу са програмом експерименталне школе. Након тога се вратио кући у Стокхолм и уписао у Алмквистову школу - *Nya Elementar-skolan*. Мора да му је било тешко што је био присиљен да тако дуго живи далеко од своје породице. Током овог периода, Артур је само једном посетио своју кућу, али у зрелом добу он је описао своје године у Смаланду као „пет срећних година детињства. Боравећи у срцу прекрасног Тјуста, у селу које је било типично и скоро идеално шведско, упознао сам природу и људе. Ове године су на мене оставиле утиске за цео живот ...”⁶

НАСТАВНИК У ШКОЛИ И АУТОР УЏБЕНИКА

Пошто је дипломирао на Универзитету Упсала, Артур Хазелијус је почео да предаје шведски језик и књижевност, прво у својој старој школи, а касније и на Женској учитељској богословији у Стокхолму. Његови ученици су га описивали као изузетно захтевног, али у исто време, високо инспиративног професора који је охрабривао студенте да предузму сопствена истраживања. Основао је школску библиотеку и желео је да реформише Богословију новим програмом у којем би шведски језик, а не латински и грчки, постао централни предмет који би требало да обучи студенте за логичко закључивање и развије њихове способности за самостално размишљање. После низа година, пријавио се да напусти своје радно место, како би се посветио писању, на пример, изради новог превода Библије на шведски и рационализацији правописа шведског језика. Када је требало осмислити нову лектуру за шведске основне школе, Хазелијус се придружио задатку са ентузијазмом. У таквом подухвату могао је да допре до широке публике својим идејама о значају шведског језика и тако помогне јачању националног осећања у јавности. Али када је књига објављена, Хазелијус је схватио да идеје које су га тако усхитиле нису наишле на задовољавајуће прихватање. Као противмеру, објавио је своју школску лектуру, *Fosterländsk läsning för barn och ungdom*, у којој је представио не само књижевне текстове већ и бајке, игре, дечије стихове и песме које је прикупио (од других људи), као примере популарне културе. Идеја је била да се супротстави литератури лошег квалитета намењеној младима, а збирка је такође садржала слику „света популарних емоција“ коју је Хазелијус обожавао.⁷ У својим напорима да стандардизује језик Хазелијус је направио прилично значајне промене у текстовима, бранећи свој рад овим речима: „Где је то учињено, циљ је био да се промовише исход задатка и да се целој књизи да веће јединство”⁸. Циљ оправдава средство – то је прагматичан тврдња коју понавља касније у стварању Скансена.

6 Артур Хазелијус цитиран 1896. у Berg, Gösta: *Mannen och hans verk* 1933

7 Böök, Fredrik: *Artur Hazelius. En levnadsteckning* 1923

8 Hazelius, Artur: *Fosterländsk läsning för barn och ungdom*, 2nd edition 1869

ИЗЛОЖБЕ У ИНОСТРАНСТВУ И КОД КУЋЕ

О свему чиме се бавио, Хазелијус је размишљао у сликама и визуелном окружењу. Светске изложбе су биле начин на који је 19. век, у свом растућем националистичком заносу, био у стању да прикаже свој напредак. Када је 1878. године дошло време за Универзалну изложбу у Паризу, Артур Хазелијус, који је већ стекао углед својим првим музејом, *Skandinavisk Etnografisk Samling*, позван је да направи лутке у природној величини обучене у народне ношње за шведски павиљон. Није био први у томе. Лутке у народним ношњама показале су се као добар начин да привуку интересовање за Шведску, која до тада није имала много успеха у другим областима на међународним изложбама.⁹ Уметничка димензија је била важна. И тако је за Париз Артур Хазелијус наручио лутке од вајара Карла Августа Содермана који је копирао живе моделе приликом креирања лица и руку. (Слика 2: лутка у костиму *Море*) Хазелијус је додао костиме и приказао их у замрзнутим сценама ентеријера и природних пејзажа. Ова новина је распирила машту јавности у Паризу. Излагање националних културних артефаката на овај начин показало се као хит. Новине су извештавале о егзотичним живим сликама - луткама обученим у Сами-костиме које крећу на своју зимску испашу пределима потпуно прекривеним (вештачким) снегом и са (препарираним) ирвасима. Можда је чак и више пажње добио приказ „коначног почивалишта бебе“, који је инспирисан веома популарном темом сликарке Амалие Линдгрен која је излагала у Паризу десет година раније. Слика генерише моћне емоције док људи тугују гледајући забринуту мајку док (у Ратвик-костиму) савијена преко колевке држи мртво дете, или се осећају јаким посматрајући сталоженост оца (такође у Ратвик-костиму), или збуњени као што је старија сестра (у Ратвик хаљини) која стоји поред колевке.

На првој изложби Музеја на Дротнингтану у Стокхолму било је живих слика и оне су се такође показале веома популарним. Истовремено приказивање природе и културе, упркос чињеници да је још увек могло бити приказано само у форми замрзнутих сцена, било је део Хазелијусове идеје о образовању. Таква емоционална питања, као што је просидба или колевка смрти („Коначно почивалиште бебе“ приказано и у Стокхолму) будила су машту јавности, док су ентеријери, шарени костими, као и презентација „егзотичних“ обичаја, без обзира да ли су они били стари или долазили из удаљених места у Шведској, изазивали чуђење посетилаца. У време када је забаве за образовану јавност било јако мало, изложбе су привлачиле велики број посетилаца у Стокхолму. Хазелијусов метод је подсећао на савремене кабинете од воска, који су били веома популарни и одакле би публика могла да гледа

9 Већ на Универзалној изложби 1855. године, Шведска је излагала народне ношње из јужних и централних покрајина. Дванаест година касније, посетиоци изложбе су могли да виде 30 различитих регионалних костима на луткама које је направио вајар К.А. Содерман. Костимиране лутке су донеле доста пажње, а колекција је продата у Лондон. Тако је Содерман ангажован да направи нови сет лутака за Светску изложбу у Бечу 1873.

сензационалне живе слике убистава, злочина и догађаја пуних еротског набоја, али који су се сматрали прилично прљавом, популарном забавом која апсолутно не одговара припадницима „боље“ класе.

Изгледа да је Хазелијус размишљао у сликама, чак и када је разматрао како се музејске активности могу даље развијати. Да ли је то нешто што се изродило из живих сцена или је одувек мислио на овај начин — никада нећемо сазнати. Када је касније описивао како је развио идеју о Скансену, писао је о томе како је схватио да „потпуна слика живота људи мора бити приказана, она ће одати живи утисак њиховог карактера и обичаја“.¹⁰ Замрзнуте сцене и костими приказани на луткама нису били довољни. Било му је потребно да има стварне зграде, праве људе, истинску природу и живе животиње.

ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА ИСТОРИЈА

Скансен је постао пројекат животног образовања Артура Хазелијуса у духу Грундтвига, Алмквиста и његовог оца. Хазелијус је желео да људи разумеју себе и свет у коме живе разумевањем своје историје, а у Скансену, машта и емоције су једнако важне у постизању овог разумевања. Нордијски музеј је био пун прикупљених сећања нације и људи — „спознај себе“ је био поносни мото¹¹, а коришћењем предмета и записа формирана је научна база. У Скансен музеју на отвореном материјална и нематеријална култура из збирки је коришћена да обезбеди пуне успомене у три димензије. Скансен се могао упоредити са постерима из учионица с краја века, јер Скансен је био гигант, високо атмосферска илустрација која прати причу о историји Шведске која је за људе у то време имала велику емотивну вредност. Цео каменити архипелаг, на коме данас стоји Скансен, ремодернизован је: базени су исклесани у стени, створене су планине, тоне земље су послате у Скансен и хиљаде биљака су узгојене како би се створила типична шведска природа.¹² Ревношћу учитеља, Хазелијус је поставио инфо картице на дрвеће и жбуње, а траке и стазе су назване по историјским људима, тако да се у Скансену може ходањем доћи до познавања историје. Зграде које су пресељене у Скансен су ту да би биле груписане, а не ради њих самих.¹³ Склоништа за животиње су изграђена и домаће животиње су подељене по салашима, а дивље животиње су додате из шуме како би се комплетирала поучна, жива слика Шведске. Хазелијус је схватио да су људски гласови потребни да би нарација заиста дотакла посетиоце. Скансен је имао пуно запослених људи који су демонстрирали своје вештине

10 Hazelius, Artur: ur Nordiska museets historia, Nordiska museets 25-årsminne 1873-1988 (1900).

11 Грчки појам *Gnothi seauton* (знам себе) је била једна од Аполонових врлина.

12 Види и Ahnlund Berg, Charlotte: Creating nature in AEOM Conference Report 2011.

13 Рентхог. Занимљиво, током Алмквистовог руралног експеримента такође је преселио зграду у циљу стварања правог сеоског амбијента за живот.

— многи од њих су узимали сопствену историју као полазну тачку - са седиштем у још живој традицији свакодневних домаћих активности, заната, песме, игре и дијалеката.¹⁴ Хазелијусов пројекат је изазвао дивљење савременика: „Постоје те старе колибе у Скансену. Ту су древне игре, костими и предмети из домаћинства. Ту су гудачи и приповедачи. Стокхолм је депоновао у Скансен све корисно и све старо да га поштују и да се уздигне са новом чашћу међу људима.“¹⁵ „Скансен је наративни садржај фолклора, целог друштва, а самим тим је са собом донео демократизацију историје.“¹⁶ Артур Хазелијус је ангажовао велики број људи да добровољно помогну у прикупљању, као и да активно учествују у догађајима у Музеју. (*Слика 3 Слике из Скансена*)

Од самог почетка, Скансен је био отворен током целе године, лети и зими подједнако. Ово је имало многе предности. Музеј је био доступан и могао је пожелети добродошлицу посетиоцима у време када су друге сличне институције биле затворене. Чињеница да је отворен током целе године омогућила је да се прикаже живот у целини, да понуди посебна искуства јавности у форми годишњих свечаности и забава које су биле популарне на почетку 1900, као што су вожње санкама и клизање. Зоолошки врт, који је раније недостајао Стокхолму, постао је део музеја, а поред скандинавске фауне, могли су се видети крокодили и ракуни из Јужне Америке, који су били веома егзотични за шведску јавност. Скансен је нудио богатство искустава у комбинацији са културом, природним лепотама и забавом и могао је привући људе који немају навику да посећују музеје. Великодушно радно време и велики број посетилаца одразили су се на новчане токове музеја. А Скансен је постао омиљено састајалиште Стокхолма.

Нису сви сматрали Скансен „узорним“ музејом и Хазелијус је из неких праваца био критикован како није довољно озбиљан. Једном таквом приликом он је одговорио: „Главни задатак музеја на отвореном, по мом мишљењу (...) више је ствар тражења истине него реалности“, и наставио: „Скансен има не само своју дубоку историјску важност, већ је значајан и *национално* и *друштвено*“.¹⁷ Хазелијусу, као педагогу, било је важно да створи веродостојан и пријатан историјски свет у коме људи својим учествовањем и интеракцијом могу да уживају у узбудљивим искуствима која их терају на размишљање — и то је оно што доводи до спознаје себе. Иако с времена на време критикован, ово је био одржив и функционалан концепт за образовање народа.

14 Ibid.

15 Lagerlöf, Selma: Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige [The Wonderful Adventures of Nils] 1905.

16 Rentzhog.

17 Артур Хазелијус у писму Бернаруду Олсену из 1897, цитиран у Berg.

ЖИВО НАСЛЕЂЕ

Ако посетите Колибу Хорнборга¹⁸ једног дана у јуну 2014, можете наићи на децу, обучену попут данашње деце, који ће вам, озбиљним изразом лица, објаснити да су били послати у „шуму“ да прикупе гранчице за ватру, или да су на путу до суседне фарме да испоруче пар ципела који је управо поправљен и да траже посао. Испред колибе можете видети човека који дискутује са пролазником о еколошким последицама снижавања нивоа језера и исушивања земљишта са ровова док ужурбано крпи мрежу за пецање. Када се увучете у колибу кроз ниска врата, поздравиће вас жена коју можете само да назирете због мале количине светлости која допире од прозора. Она вас пита да ли можете да јој помогнете у лепљењу кутија са шбицама за фабрику у оближњем граду. (*Слика 4 Колиба Хорнборга, деца праве варјаче*)

У повељи која уређује пословање Скансена могу се препознати Хазелијусове идеје. Музеј на отвореном треба да омогући *увид и доживљај* шведске историје је културе и природе у *односу на садашњост и погледом на будућност*. Скансен има задатак да створи *слике културе и природе* у Шведској. *Популарно образовање* је од суштинског значаја за пословање. Скансен допринеси очувању *разноликости шведског културног наслеђа (знања, обичаја, традиције и заната)*, и очувању биолошке разноврсности са нагласком на *нордијске животиње и биљке*. Идеја да Скансен буде *привлачно и пријатно народно место за окупљање* јесте идеја коју би Хазелијус сигурно прихватио.¹⁹ Музеј и даље има своје веома издашно радно време: ради 365 дана годишње са визијом да постане музеј на отвореном светске класе, у коме сви уживају и који је свима доступан.

Баш као и у време Хазелијуса, желимо да заинтересујемо посетиоце и подстакнемо њихову жељу да прошире своје знање кроз сусрете са живим људима и историјске приказе који буде интересовање и емоције. Место попут Скансена нас инспирише да користимо различите образовне методе, мада, сусрети са људима су и даље најважнији. Историјске поставке (ентеријери, зграде, отворени простори) јесу полазне тачке за приповедања и оне подржавају образовне активности. Људе који раде у историјским поставкама Скансена називамо музејским едукаторима. Ово звање је одабрано у част наслеђа народног образовања и са циљем да укаже на правац у ком желимо да одржимо наше пословање. Како у планирању

18 Артур Хазелијус је преселио колибу Хорнборга у Скансен 1898. Овај мали стан који се састоји од једне просторије мери свега неколико квадратних метара и представља пример како су сиромашни живели у покрајини Вастерготланд. Током 60-их и 70-их година 19. века, у њој је живела породица коју су чиниле три одрасле особе и двоје деце. Породица није имала земљу у власништву, чак ни земљу на којој је колиба била изграђена. Мушкарац је зарађивао поправљајући обућу, а остали чланови породице су радили за фабрику шбица у најближем граду. Правили су и кухињске варјаче и радили повремене послове на фармама у окружењу. Колиба се налазила у близини језера Хорнборг чији су ниво локални земљопоседници покушавали да смање у неколико наврата током 19. века у циљу стварања још обрадивог земљишта за себе.

19 Из Мисије Скансена, оснивачки акт договорен од стране Одбора 2008, аутор истакала курзивом.

активности тако и у њиховој реализацији, ми одлучујемо шта је то што желимо да пренесемо, коме, како и зашто. Музејски едукатори у Скансену стварају везу између културне баштине и наших посетилаца, између прошлости и садашњости; њихов задатак је да активно тумаче нашу историју и културу док показују везе у времену, простору и друштвеном окружењу. Желимо да створимо поштовање за наше културно наслеђе давањем историјске перспективе у садашњем свету док смо суочени са будућношћу; желимо да се супротставимо историјским предрасудама и стереотипима.²⁰ Ово су велике и важне тврдње. Верујем да ћемо их на најбољи начин остварити уколико следимо Хазелијусов пут. Пружајући чулна искуства, изазивајући радозналост људи и стимулисањем њихове маште, подстаћи ћемо наше посетиоце на размишљање. На овај начин долазимо до ума преко срца.

Свако ко посети Скансен треба да се осећа добродошлом јер наш мото јесте „посетилац у средишту“. Заиста, веома велики број људи посети Скансен, неких милион и по годишње у последње време. Неки од наших посетилаца нису ни свесни да су у музеју. Неко би могао бити запрепашћен овим сматрајући да смо неуспешни у промовисању нашег музеја на отвореном. Ипак, радије бирам да то видим као још једну могућност. Људи који никада нису посетили ниједну установу културе долазе у Скансен. Дакле, овде, као едукатори, имамо важан задатак. Ако можемо да пробудимо интересовање и радозналост наших посетилаца за историју, а затим да се она пренесе и на њих саме, невероватне ствари ће се десити.

ПРОШЛОСТ ИЛИ БУДУЋНОСТ?

Артур Хазелијус је управљао Скансеном као својим личним пројектом. Иако сам музеј никада не би успео без његове мреже контаката и бројних посвећених колега, он је био одговоран за банкарске зајмове, он је био човек са визијом, он је видео потпуну слику и он је подстицао његов развој.²¹ Скансен музеј на отвореном је данас фондација коју финансирају шведска влада, општина Стокхолм и Нордијски музеј. Министарство културе додељује годишњу донацију Музеју. Баш као и у Хазелијусово време, постоји стална потреба за више средстава како би Музеј могао да се развија, расте и нуди изазове; укратко, да би могао да настави да буде Скансен. Потребно је да преиспитамо своје пословање, да створимо нове историјске поставке или још једном размислимо о онима које већ дуго постоје у Скансену. Многе приче и теме којима се бавимо су заједничке људима, без обзира на време и простор, али на нама је да одаберемо одговоре и објашњења. Правимо различите интерпретације и дајемо другачију тежину питањима у различитим периодима. Скансен обухвата бројне приче, многе мале „приказе“ у великом музеју

20 Цитат из Verksamhetsbeskrivning för Kulturhistoriska avdelningen 2013.

21 Изгледа да је имао снажну харизму, бескрајан проток идеја и огроман капацитет за рад - *Nulle dies sine linea* (Ниједан дан без линије) - други мото Артура Хазелијуса.

који представља велику причу. Неки од наших објеката су у Скансену јако дуго, скоро онолико колико су некада постојали на својим првобитним локацијама и потребно им је подмлађивање јер то захтева њихов садржај и сама прича. Неки делови у приповести шведске прошлости и садашњости недостају. У овом тренутку, физички приказ шведског живота престаје средином 20. века. Постоји много питања која се односе на то како се на најбољи начин може наставити традиција обнове. Како наставити идеју о популарном образовању? Шта је са комбинацијом културе, природе и забаве? Популарно, демократско наслеђе?²² У вези са сваком новом историјском поставком морамо да се запитамо шта желимо да пренесемо и које су приче важне за наше посетиоце данас и сутра. Једна ствар је јасна: избор наративних текстова долази прво, а касније се одлучује о начину на који се они представљају. Сусрети људи су у центру пажње.

22 Какву ће улогу у будућности имати сарадња и волонтерски ангажман?

CHARLOTTE AHNLUND BERG

Encounters and emotions –
the legacy of Artur Hazelius

It is an unusually warm Thursday in April 2014. Skansen has visitors from Finland in the form of 15 colleagues from folk museums and open-air museums. They have spent the morning exploring Skansen by themselves and are now sat round a table with the Skansen bakery's own cinnamon buns, waiting for me to tell them about Skansen's organization and operations, to answer their questions and to listen to their views. I end the session by asking each of them in turn what lasting impressions they will take home to Finland? They all answer with a smile: The fantastic encounters that arise between people in the historic settings, the museum educators and the visitors, that a woman in one of the farmsteads had such a meaningful dialogue with two young girls who seemed never to want to leave, that the craftspeople in the historic workshops can explain what they are doing to visitors and do not just demonstrate their trades, that visitors use Skansen as their living room, bringing their picnics, playing with their children, enjoying the environment and evidently feeling so much at home. (*Picture 1: Picnic at Skansen National day 2014*)

Artur Hazelius was a born teacher. Had he not had this passion for education then Skansen would never have looked like it does today, nor would his ideas have lived on and spread all over the world a hundred years after his death. Popular education was absolutely central to the founder of Skansen. One can view Skansen as the logical extension of Hazelius' educational ambitions. His efforts to catch the interest of the visitors and to arouse in them an interest in learning more through encounters with living people and historical settings that give rise to a sense of recognition, wonderment and delight, remain the same today. The very idea behind the open-air museum depends on the understanding that people can best be encouraged to reflect if they have first reacted. One has to follow a path that leads through the heart to the mind. As the Swedish art historian and museum director Sten Rentzhog writes: "Visiting an open air museum is primarily an emotional experience".¹

THE EDUCATIONAL HERITAGE – ROUSSEAU, ALMQVIST AND GRUNDTVIG

Artur Hazelius was born at a time when romantic ideas flourished. Some two decades had passed since Sweden had lost the eastern half of its kingdom and had entered into union with Norway to the west. The population of Sweden was to grow, in the space of

¹ Rentzhog, Sten: *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea*, Carlsson förlag, Stockholm, 2007.

half a century, from less than three million to four and a half million inhabitants.² The vast majority of people lived off the land. The Swedish parliament discussed free trade, popular education, voting rights and freedom of religion, but it took a long time before these ideas came to fruition. In 1842, the same year that the young Artur reached the age of nine and left home to start his education, elementary schools for all – or Volksschule – were introduced in Sweden. By the time that Artur Hazelius was thirty the railways reached most parts of Sweden. Industrialization really took off in the 1870s at the same time that Artur Hazelius started his collections. Emigration, principally to the USA, increased during the 1880s and 1890s, reaching more than 40 000 emigrants each year³. This was Artur Hazelius' heyday, and in it we can perceive traces of much that encouraged his understanding of the importance of popular education. Indeed there is much at the time that sheds light on his ideas for Skansen and that helps to explain how the operation came to be formed.

Artur Hazelius' father, Johan August Hazelius, was a senior army officer – and he was a teacher. He founded a school for young officers, (writing all the textbooks himself as well as initially teaching most of the subjects), lecturing in military tactics, strategy and war history at the artillery college in Stockholm. Johan August was inspired by Rousseau's ideas about modern man as unnatural and artificial, as well as by the romanticized and idealized image of that time that saw rural life as something original and genuine.⁴ Johan August shared his friend Almqvist's⁵ view that folk high schools should be established for educating the broad masses, in particular the farming population. Both men were also inspired by the educational ideas of the Danish clergyman, politician and popular educator Grundtvig. He talked about mankind's lifetime educational project and claimed that a teacher should serve his pupils as they embarked on this project. Teaching can only be considered successful if the content can be related to a direct or indirect experience in life. Pupils learn to understand themselves and the world they live in by studying and understanding history; and imagination and feelings are just as important as reason for achieving knowledge. Wholly in line with Grundtvig's ideas Almqvist maintained that the basis for all education lies in stimulating the student's desire to seek out knowledge. In order to realize this idea Almqvist spent several years as principal of an experimental school (of which Johan August Hazelius was later involved in the management). Johan August sent his sons to the countryside for their initial education rather than to a pernicious urban environment (the daughters seem to have been better able to endure the city). Between the ages of nine and fourteen Artur boarded at a vicarage in the province of Småland where he was taught in accordance with the experimental school's syllabus.

² The years 1833-1883 from Statistics Sweden: Historisk statistik för Sverige [Historical Swedish Statistics], 1969.

³ Ibid.

⁴ One of his brothers was so taken by these ideas that, together with their friend Carl Jonas Love Almqvist he made a brief attempt to live a rural life that combined prayer and physical labour.

⁵ Carl Jonas Love Almqvist, Swedish poet, composer, educator and newspaper proprietor

After that he moved home to Stockholm and entered Almqvist's school, *Nya Elementarskolan*. Being forced to live away from his family for such long periods must have been difficult. Artur only visited his home once during this period but in adult life he described his years in Småland as "five happy years of childhood. Spent in the heart of beautiful Tjust, in a countryside that was typically and almost ideally Swedish I became conversant with nature and the people. These years left me with impressions for the rest of my life..."⁶

SCHOOLTEACHER AND TEXTBOOK AUTHOR

After graduating from Uppsala University Artur Hazelius began to teach Swedish language and literature, first at his old school and later at the Women's Teacher Training Seminary in Stockholm. He was described by his pupils as extremely demanding but, at the same time, as highly inspirational; a teacher who encouraged students to undertake their own investigations and research. He established a school library and he wanted to reform the seminary with a new syllabus in which the Swedish language, rather than Latin and Greek, became the central subject which was to train the pupils' logical thinking and capacity for independent thought. After a number of years he applied to be released from his post in order to devote himself to writing, for example on the task of making a new translation of the Bible into Swedish and on rationalizing the spelling of Swedish. When a new reader for Sweden's elementary schools was to be produced Hazelius joined in the task enthusiastically. In such an undertaking he could reach a wide audience with his ideas about the importance of the Swedish language and could thereby help to strengthen nationalist feelings among the general public. But when the book was published Hazelius considered that the ideas that so fired him had not won sufficient acceptance. As a countermeasure he published his own school reader, *Fosterländsk läsning för barn och ungdom*, in which he presented not only literary texts but also fairy tales, games, children's rhymes and songs which had been collected (by other people) as examples of popular culture. The claimed idea was to counter the poor-quality literature intended for young people, but the collection also included a picture of "the world of popular emotions" which Hazelius loved.⁷ In his efforts to standardize the language Hazelius made quite substantial changes in the texts, defending his actions in these terms: "where this has been done the object has been to promote the aims of the assignment and to give the whole book a greater unity".⁸ That the end justifies the means is a pragmatic assertion that recurs later in the creation of Skansen.

6 Artur Hazelius 1896 quoted in Berg, Gösta: *Mannen och hans verk* 1933.

7 Böök, Fredrik: Artur Hazelius. *En levnadsteckning* 1923.

8 Hazelius, Artur: *Fosterländsk läsning för barn och ungdom*, 2nd edition 1869.

EXHIBITIONS ABROAD AND AT HOME

In everything he did, Hazelius thought in terms of images and visual settings. World exhibitions were the way in which the 19th century, with its growing nationalist fervour, was able to display its progress. When it was time for the 1878 Exposition Universelle in Paris, Artur Hazelius, who had already established a reputation with his first museum *Skandinavisk Etnografisk Samling*, was commissioned to produce tableaux of manikins, or life-size dolls, wearing folk costumes for the Swedish pavilion. He was not the first. Exhibiting manikins wearing folk costumes had, by this time, become a proven way for Sweden, which did not have much success in other areas, to attract interest at international exhibitions.⁹ The artistic dimension was important. And so in Paris Artur Hazelius commissioned manikins from sculptor Carl August Söderman who copied live models when creating faces and hands. (*Picture 2: manikins in Mora costume*) Hazelius added the costumes and displayed them in interiors or natural landscapes in frozen scenes. The novelty caught the imagination of the Paris public. Exhibiting national cultural artefacts in this way proved to be a hit. The newspapers reported on the exotic tableaux in which manikins dressed in Sami costumes were seen moving to their winter grazing lands complete with (artificial) snow and (stuffed) reindeer. Possibly even more attention was awarded to a depiction of “Baby’s final resting place” which was inspired by Amalia Lindegren’s very popular genre painting which had been exhibited in Paris ten years earlier. The painting generated powerful emotions as people mourned with the distraught mother (in Rättvik costume) as she bent over the cradle holding the dead child, or feel strengthened by the stoical composure shown by the father (also in Rättvik costume), or perplexed like the big sister (in a Rättvik frock) standing by the cradle.

At the museum’s first exhibition on *Drottninggatan* in Stockholm there were also tableaux and these also proved very popular. Exhibiting both nature and culture was part of Hazelius’ educational idea despite the fact that, as yet, it could only be shown in the form of frozen scenes. Such emotional issues as proposing marriage and cradle deaths (“Baby’s final resting place” was shown in Stockholm too) caught the imagination of the public while interiors, colourful costumes, and the presentation of “exotic” customs, whether these were from antiquity or from distant places in Sweden, aroused the wonderment of the visitors. The exhibitions attracted large numbers of visitors in Stockholm at a time when entertainments, for what was known as an educated public, were few and far between. Hazelius’ method was reminiscent of contemporary wax cabinets that were highly popular where the public could view sensational tableaux of murders, crimes and erotically charged events, but which were regarded as rather sordid popular entertainments and not at all suitable for a “better” class of person.

9 As early as the Exposition Universelle of 1855 Sweden had exhibited folk costumes from the country’s southern and central provinces. Twelve years later visitors to the exhibition could view 30 different regional costumes on realistic dummies created by sculptor C. A. Söderman. The costumed dummies gave rise to a good deal of attention and the collection was sold to London. And so Söderman was commissioned to produce a new set for the 1873 Weltausstellung in Vienna.

Hazelius seems to have thought in images even when considering how the museum activities could be further developed. Whether this was something that grew out of the tableaux or whether he had always thought in this way we shall never know. When he later came to describe how the idea of Skansen developed he wrote about how he realized that “Complete images of the life of the people should be produced which would give a lively impression of their character and customs”¹⁰. Frozen scenes and costumes displayed on manikins would not be sufficient. He needed to have real buildings, true people, genuine nature, and live animals.

THREE-DIMENSIONAL HISTORY

Skansen became Artur Hazelius’ life-education project in the spirit of Grundtvig, Almqvist and his own father. Hazelius wanted to get people to understand themselves and the world in which they lived by understanding their history and, at Skansen, imagination and emotion were just as important as reason in achieving this understanding. *Nordiska museet* was charged with collecting the nation’s and the people’s memories – “know thyself” being the proud motto¹¹ – by means of artefacts and records that formed the scientific base. At the open-air museum at Skansen material and immaterial culture from the collections was used to provide full-scale memories in three dimensions. Skansen might well be compared with the turn-of-the-century classroom posters, for Skansen was a giant, highly atmospheric illustration to accompany a narrative of historic Sweden that had great emotional value to people at the time. The entire rocky outpost of the archipelago, on which Skansen stands today, was refashioned: pools were blasted out of the rock, mountains were created, tons of earth were shipped to Skansen and thousands of plants were cultivated to create typical Swedish nature.¹² With a schoolteacher’s zeal Hazelius added informative signs to trees and bushes while tracks and paths were named after historical people so that at Skansen one could almost *walk* one’s way to a knowledge of history. The buildings that were moved to Skansen were intended as building blocks rather than being collected for their own sake.¹³ Enclosures for animals were constructed and domestic animals were assigned to the farmsteads, while wild animals from the forests were also added to give a complete instructive, living image of Sweden. But Hazelius realized that human voices were required if the narrative was really to reach the visitors. Skansen had a large staff of people who demonstrated their skills, many of them taking their own history as the point of departure, based in a still living tradition of

10 Hazelius, Artur: ur *Nordiska museets historia*, Nordiska museets 25-årsminne 1873-1988 (1900).

11 The Greek notion of *Gnothi seauton* was one of Apollo’s virtues.

12 See also Ahnlund Berg, Charlotte: *Creating nature in AEOM* Conference Report 2011

13 Rentzhog. Curiously, during Almqvist’s rural experiment he also had a building moved in order to create the right sort of farming life for himself.

everyday domestic activities, handicrafts, songs, dances and dialects.¹⁴ Hazelius' project received the admiration of his contemporaries: "There are the old cottages at Skansen. There are ancient dances, costumes and domestic artefacts. There are fiddlers and storytellers. Everything beneficial, and everything old, Stockholm has deposited at Skansen to honour it and that it should stand up with new honour among the people."¹⁵ "Skansen was the narrative of folklore, of the whole of society and thus it brought with it a democratization of history."¹⁶ Artur Hazelius engaged numerous people to assist voluntarily in collecting as well as actively taking part in events at the museum. (*Picture 3 Images from Skansen*)

Right from the start Skansen was open all year round, summer and winter alike. This had many advantages. The museum was accessible and could welcome visitors at times when other such institutions were closed. Being open all year round made it possible to show life in its totality, to offer special experiences to the public in the form of annual festivities and entertainments that were popular at the beginning of the 1900s such as sleigh rides and skating. The zoo, which Stockholm had previously lacked, became part of the museum and, besides Scandinavian fauna, one could see crocodiles and South American coati which were highly exotic to a Swedish public. Skansen offered a wealth of experiences with its combination of culture, nature and entertainment and it could attract people not used to visiting museums. The generous opening hours and the large numbers of visitors were reflected in the museum's cash flow. And Skansen became Stockholm's favourite meeting place.

Not everyone regarded Skansen as a "proper" museum and Hazelius was criticized from some directions as not being sufficiently serious. On one such occasion he answered: "The principal task of the open-air museum is, in my view... more a matter of seeking truth rather than reality" and he continued: "Skansen has not only its profound historical importance but is also important *nationally* and *socially*"¹⁷. What was important to Hazelius as an educator was to create a credible and enjoyable historic world in which, by participating and interacting, people could enjoy exciting experiences that made them think – and that led to insights about themselves. Though criticized at times, this was a sustainable and functional concept for popular education.

14 Ibid.

15 Lagerlöf, Selma: Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige [The Wonderful Adventures of Nils] 1905.

16 Rentzhog.

17 Artur Hazelius in a letter to Bernhard Olsen in 1897, quoted in Berg.

A LIVING HERITAGE

If you visit the *Hornborga Cottage*¹⁸ on a day in June 2014 you may come across some children, dressed as children are today, who will explain, with a serious look on their faces, that they have been sent out into the “forest” to collect twigs for the fire, or that they are on their way to a neighbouring farm to deliver a pair of shoes that has just been repaired and to seek work. Outside the cottage there may be a man discussing with a passer-by the environmental consequences of lowering the level of the lake and of draining the land with ditches while busily mending a fishing net. When you have crept into the cottage through the low door, you will be welcomed by a woman whom you can only just perceive from the tiny amount of light from the window. She asks you whether you can help in gluing some matchboxes for the factory in the nearby town. (*Picture 4 Hornborga cottage, children making wisps*)

In the charter that regulates Skansen's operations one recognizes Hazelius' own ideas. The open-air museum is to *provide insights and experiences* of Sweden's historical culture and natural history *in relation to the present and with an eye on the future*. Skansen is to *create images of culture and nature* in Sweden. *Popular education* is fundamental to its operations. Skansen is to contribute to the preservation of the *diversity of the Swedish cultural heritage* (*silent knowledge, customs, traditions and crafts*) and to the preservation of biological diversity with an emphasis on *Nordic animals and plants*. That Skansen should be an *engaging and enjoyable national meeting place* is an idea that Hazelius would certainly have embraced.¹⁹ The museum still retains its very generous opening times: open 365 days each year with the vision of being a world-class, open-air museum, enjoyed by all and accessible to everyone.

Just as in Hazelius' day we want to capture the visitors' interest and stimulate their desire to increase their knowledge, through encounters with living people and historical portrayals that arouse interest and emotions. A place like Skansen inspires the use of a diversity of educational methods, though encounters between people remain central. The historical settings (interiors, buildings, outdoor spaces) act as entry points to the narratives and they support the educational activities. The people who work in Skansen's historical settings we term museum educators. This is a title chosen to honour the heritage of popular education and to indicate the focus that we want our operations to maintain. Both in planning activities and in realizing them we decide what it is that

18 Artur Hazelius had the Hornborga Cottage moved to Skansen in 1898. This small dwelling consisting of a single room measuring a few square metres exemplifies how the poor lived in the province of Västergötland. In the 1860s and 1870s it was occupied by a family of three adults and two children. The family owned no land, not even the land that the cottage was built on. The man of the family earned his money partly by mending shoes, while the family worked with piecework for the match factory in the nearest town. They also made kitchen wisps and acted as casual labourers on neighbouring farms. The cottage was situated close to the Hornborga Lake whose level the local landowners tried to lower on several occasions during the 19th century in order to create more arable land for themselves.

19 From Skansen's mission, foundation statutes agreed by the Board in 2008, editor's italics.

we want to communicate, with whom, how and why. Skansen’s museum educators form the link between the cultural heritage and our visitors, between past and present, and they have the task of actively interpreting our history and culture while showing the connections in time, space and social environment. We want to generate respect for our cultural heritage by giving a historic perspective to our world of today as we are faced with the future; and we want to counter historic prejudices and stereotypes.²⁰ These are big and important claims. I believe that the best way of doing this is to follow Hazelius’ own method. By means of sensual experiences and by arousing people’s curiosity and stimulating their imagination encouraging our visitors to start reflecting. In this way we reach the mind through the heart.

Everyone who visits Skansen should feel welcome with “visitors at the centre” as our motto. And very large numbers of people *do* visit Skansen, some one and a half million people a year in recent times. Some of our visitors are not aware that they are visiting a museum. One might be appalled by this, seeing it as a failure on our part in the way we market our open-air museum. I choose, rather, to see it as an opportunity. People who never visit any other cultural institutions come to Skansen. So here, as educators, we have an important assignment. If we can arouse the interest and curiosity of our visitors about history and, by extension, themselves, then amazing things will happen.

PAST OR FUTURE?

Artur Hazelius managed Skansen as his own personal project. Even though he would never have succeeded without his network of contacts and his many committed colleagues, he was the one responsible for bank loans, he was the one with the vision, he saw the full picture and he pushed the development along.²¹ Today, the Skansen open-air museum is a foundation with the founding parties being the Swedish Government, the Municipality of Stockholm and Nordiska Museet. It now receives an annual grant from the Ministry of Culture. Just as in Hazelius’ own time, there is a constant need for more resources in order to be able to develop, grow and challenge; in short, to be able to continue being Skansen. We need to re-examine our operations, to create new historic settings or to rethink those that have been at Skansen for a long time. Many of the narratives and themes that we work with are common to people regardless of time and space, but we choose our answers and explanations. We make different interpretations and give different weight to questions at different periods. Skansen comprises numerous narratives, many little “displays” in the large museum which represents the grand narrative. Some of our buildings have been at Skansen almost as long as they once occupied their original sites and they need a “facelift” as regards their content and narrative. There

20 Quoted from Verksamhetsbeskrivning för Kulturhistoriska avdelningen 2013.

21 He seems to have had a powerful charisma, a seemingly endless flow of ideas and an enormous capacity for work – *Nulle dies sine linea* being Artur Hazelius’ second motto.

are also some pieces missing in the narrative of Sweden's past and present. At the moment the physical portrayal of Swedish life ends in the middle of the 20th century. And there are many questions that pertain to the issue of how one best can continue a tradition of renewal. How do we pass on the ideas about popular education? What about the combination of culture, nature and entertainment? The popular, democratic heritage?²² In connection with each new historic setting we need to ask ourselves what we want to convey and which narratives are important to our visitors today and tomorrow. One thing is clear: the choice of narrative comes first, how this is presented is secondary. Encounters between people are at the centre.

Charlotte Ahnlund Berg är etnolog och lärare och har under många år arbetat på Skansen som pedagog med inriktning mot bokade grupper. Sedan tre år tillbaka leder hon den Pedagogiska enheten på Skansens Kulturhistoriska avdelning. Enheten består av 20 fastanställda och ett mycket stort antal timanställda pedagoger och ansvarar för det utåtriktade arbetet i de kulturhistoriska miljöerna, där syftet till att väcka nyfikenhet, fantasi och kritiskt tänkande, ge insikt och djupare förståelse för historiska sammanhang och människors livsvillkor samt att ge perspektiv på vår samtid inför framtiden. Skansens egen historia är ett särskilt intresseområde och Charlotte Ahnlund Berg har både föreläst och skrivit om ämnet. Charlotte Ahnlund Berg har genom åren deltagit i en rad internationella samarbeten.

Sammanfattning

Artur Hazelius var pedagog i djupet av sin själ och Skansen kan man se som en logisk förlängning av hans ambition. Tänkare som Rousseau, Almqvist och Grundtvig hade alla betydelse för hur Artur Hazelius kom att betrakta folkbildning som så viktigt, och han verkade själv både som lärare och läroboksförfattare innan han kom att ägna sig åt museiverksamhet. Artur Hazelius tycks ha tänkt i bilder eller scenerier. I museets första utställningar fanns tablåer kring känslosamma ämnen som väckte igenkännande hos publiken. Hazelius ville få människor att förstå sig själva och sin samtid genom att förstå historien, men på Skansen fick fantasin och känslan lika stor betydelse som förnuftet. Skansen blev en stämningsfull illustration till berättelsen om ett historiskt Sverige med stort känslomässigt värde för samtiden. Det behövdes mänskliga röster för att berättelsen skulle nå fram och Skansen befolkades av anställda som visade och agerade. Kombinationen av kultur, natur och underhållning lockade också museiovana besökare. Generösa öppettider och stora besöksskaror gav pengar i kassan, och Skansen blev stockholmarnas mötesplats. Det hände att Artur Hazelius fick kritik för att vara oseriös, men det viktiga var att skapa en lustfylld historisk värld där människor kunde få upplevelser som sedan ledde till insikt. Än i dag är folkbildning en grund för verksamheten, liksom tanken att Skansen ska vara en nationell mötesplats. Hus och gårdar är befolkade, den som arbetar i kulturhistorisk miljö bär titeln museipedagog och berättelserna står i centrum. Arbetet med att utveckla museet pågår och väcker frågor: Hur för vi arvet vidare - vilken eller vilka berättelser är angelägna för våra gäster, i dag och i morgon?

CHARLOTTE AHNLUND BERG

Mänskliga möten

– det pedagogiska arvet från Hazelius

Det är en ovanligt varm torsdag i april 2014. Skansen har besök från Finland, ett 15-tal kollegor från hembygdsgårdar och friluftsmuseer har tittat på museet på egen hand under förmiddagen. Nu samlas vi runt ett bord med Bageriets nybakade kanelbullar för att jag ska berätta om organisation och verksamhet och fånga upp frågor och synpunkter. Jag avslutar med att fråga var och en vilka intryck av dagen som blir de bestående, vad de tar med sig hem till Finland? Varvet runt svarar man med ett brett leende: de fantastiska möten som uppstår mellan människor i miljöerna, mellan pedagoger och gäster. Att en kvinna i en av gårdarna samtalat så fint med två unga flickor och att de aldrig tycktes vilja gå. Att hantverkarna i de historiska verkstäderna kan berätta och förklara för gästerna, inte bara demonstrera sitt yrke. Att besökarna använder Skansen som sitt vardagsrum – har med sig picknick, leker med barnen, njuter av miljön, känner sig hemma. (*Bild 1, picknick på Skansen på Nationaldagen 2014*)

Artur Hazelius var pedagog i djupet av sin själ - hade han inte varit det hade aldrig Skansen sett ut som det gör idag och idéerna inte varit spridda över stora delar av världen och levande ännu mer än hundra år efter hans död. Folkbildning var något centralt för Skansens grundare. Skapandet av Skansen kan man se som en logisk förlängning av hans pedagogiska ambition. Strävan efter att fånga besökarnas intresse och väcka deras önskan om att lära mer, genom mötet med levande människor och historiska gestaltningar, scenerier, som väcker känslor av igenkännande, förundran och förtjusning är den samma i dag. Hela friluftsmuseitanken bärs av idén att man bäst får människor att reflektera om de först har reagerat – man måste gå vägen genom hjärtat till hjärnan. ”Att besöka ett friluftsmuseum är i grunden en emotionell upplevelse”, som Sten Rentzhog skriver¹.

DET PEDAGOGISKA ARVET – ROUSSEAU, ALMQVIST OCH GRUNDTVIG

Artur Hazelius föddes i en tid då romantikens idéer blomstrade. Ett 20-tal år hade förflutit sedan Sverige förlorat sin östra rikshalva Finland och gått i union med Norge i väster. Det var ett land där befolkningen under femtio år skulle öka från knappt tre miljoner till över fyra och en halv miljoner invånare². Det stora flertalet människor levde av att bruka jorden. Riksdagen diskuterade frihandel, folkbildning, rösträtt och religionsfrihet men det dröjde innan idéerna förverkligades. 1842, samma år som pojken

1 Rentzhog, Sten: Friluftsmuseerna. En skandinavisk idé erövrar världen. 2007

2 Åren 1833-1883 ur Statistiska centralbyrån: Historisk statistik för Sverige 1969

Artur fyllde nio och flyttade hemifrån för att börja sin skolgång, infördes allmän folkskola. Järnvägen drogs fram över landet när han var i 30-årsåldern. Industrialismen tog fart på allvar först på 1870-talet, samtidigt som Artur Hazelius började ägna sig åt sitt insamlingsarbete. Utvandringen till framförallt USA ökade och vissa år på 1880- och 90-talen, uppgick den till över 40 000 emigranter/år.³ Detta var Artur Hazelius tid, och i den och i hans uppväxt kan man finna flera spår som har betydelse för hur han kom att betrakta folkbildning som så viktigt, spår som kan bidra till att kasta ljus över idéerna med friluftsmuseet Skansen och förklara hur verksamheten kom att utformas.

Arturs Hazelius pappa Johan August Hazelius var hög militär - och lärare. Han grundade en skola för unga officerare (för vilken han själv skrev alla läroböcker och i början undervisade i de flesta ämnena) och han föreläste och undervisade i taktik, strategi och krigshistoria vid artilleriläroverket i Stockholm. Johan August var inspirerad av Rousseaus tankar om den moderna människan som onaturlig och konstlad, och av tidens romantiska och idealiserade bild av bondelivet som ursprungligt och äkta⁴. Johan August delade också vännen Almqvists⁵ tankar om att man borde upprätta folkhögskolor för bildning av de breda folklagen, särskilt bönderna. De var i sin tur båda inspirerade av den danske prästen, politikern och folkbildaren Grundtvig och hans tankar om undervisning. Grundtvig talade om människans livsupplysningsprojekt och att en lärare ska tjäna sina elever på deras väg i detta projekt. Man kan bara tala om god undervisning om innehållet kan relateras till en direkt eller indirekt erfarenhet i livet. Eleverna förstår sig själva och sin samtid genom att arbeta med och förstå historien, och fantasin och känslan är lika viktiga som förståndet för att uppnå kunskap. Helt i linje med Grundtvigs tankar menade Almqvist att grunden för all undervisning är att väcka elevernas lust att själva söka kunskap, och för att omsätta tanke till handling var han under några år rektor vid en försöksskola (i vars direktion Johan August så småningom ingick). Johan August skickade sina söner att få sin tidiga skolgång på landsbygden i stället för i den fördärvliga staden (döttrarna tycktes däremot tåla staden bättre). Mellan sitt nionde och sitt fjortonde år bodde Artur därför inackorderad på en prästgård i Småland där han fick sin undervisning efter försöksskolans undervisningsplan. Därefter fick han flytta hem till Stockholm och börja i Almqvists Nya Elementarskola. Det var säkert svårt att vara borta så länge från familjen, Artur reste bara hem för att hälsa på en enda gång under perioden, men som vuxen beskrev han själv åren i Småland som "... fem lyckliga barnaår. I hjärtat af det fagra Tjust, i en natur, typiskt, nästan idealiskt svensk, blef jag förtrogen med naturen och folket. Dessa år gäfvö mig intryck för lifvet..."⁶.

3 Ibid.

4 En av hans bröder greps av idéerna så till den grad att han tillsammans med den gemensamma vännen Carl Jonas Love Almqvist gjorde ett kortlivat försök att i Rousseaus anda leva bondeliv i praktiken där man ville kombinera andakt med praktiskt kroppsarbete.

5 Poeten, kompositören, pedagogen och tidningsmannen Carl Jonas Love Almqvist

6 Artur Hazelius 1896 återgiven i Berg, Gösta: Mannen och hans verk 1933

SKOLMAN OCH LÄROBOKSBOKSFÖRFATTARE

Efter studier och examen vid universitetet i Uppsala började Artur Hazelius själv undervisa i svenska och litteratur, först på sin gamla skola och senare vid Högre lärarinneseminariet i Stockholm. Han beskrivs av sina elever som ytterst noggrann men samtidigt entusiasmerande, en lärare som uppmuntrade till egna undersökningar och forskning. Han inrättade ett skobibliotek och ville reformera skolan genom en ny studieplan där modersmålet, i stället för de klassiska språken, fick rollen som det centrala ämnet med uppgift att träna elevernas logik och tankeförmåga. Efter några år begärde han avsked för att i stället ägna sig åt att skriva, bland annat om det svenska bibelöversättningsarbetet och om svensk rättstavning. När man skulle ge ut en ny läsebok för folkskolan deltog Artur Hazelius entusiastiskt i arbetet: här kunde han kunna få bred spridning för sina idéer om svenska språkets betydelse och bidra till att stärka nationalkänslan i de breda folklagren. Men när boken var färdig tyckte han inte att han fått tillräckligt gehör för de tankar han brann för. I stället gav han på egen hand ut *Fosterländsk läsning för barn och ungdom* där han presenterade litterära texter, men också sagor, lekar, barnrim och sånger som (av andra) samlats in som prov på folklig kultur. Den uttalade idén var att motverka den dåliga litteratur som gavs ut för ungdomar, men samlingen ger oss också en bild av "den folkliga känslövärld" som Hazelius älskade⁷. I sin strävan att göra språket enhetligt gjorde Hazelius ganska kraftiga ändringar i texterna men försvarar sig: "där sådan skett har det varit för att främja arbetets syfte och gifva än större enhet åt det hela"⁸. Ändamålet helgar medlen är en pragmatisk tanke som återkommer också senare när Skansen uppstår.

UTSTÄLLNINGAR I VÄRLDEN OCH HEMMA

I allt han gjorde verkar Artur Hazelius ha tänkt i bilder eller scenerier. Världsutställningen var 1800-talets, den framväxande nationalismens och industrialismens, sätt att visa fram sina framsteg. När det var dags för världsutställning i Paris 1878 fick Artur Hazelius, som redan gjort sig känd för sin *Etnografisk Skandinavisk samling*, i uppdrag att sammanställa tablåer med folkdräktsdockor för den svenska paviljongen. Han var inte först. Att ställa ut folkdräkter och dockor var vid det här laget ett beprövat sätt för Sverige, som inte hade särskilt stora framgångar på andra områden, att väcka intresse och uppmärksamhet på utställningarna.⁹ Den konstärliga aspekten var viktig. I Paris använde därför Artur Hazelius skulptören Södermans mannekängdockor med ansik-

7 Böök, Fredrik: Artur Hazelius. En levnadsteckning 1923

8 Hazelius, Artur: *Fosterländsk läsning för barn och ungdom*, andra upplagan 1869

9 Redan vid Parisutställningen 1855 hade man ställt ut några folkdräkter från södra och mellersta Sverige. Tolv år senare kunde utställningspubliken se hela 30 svenska dräkter från olika landskap på naturtrogna dockor skapade av skulptören C A Söderman. Dräktdockorna väckte uppmärksamhet, men samlingen såldes till London, och därför fick Söderman 1873 till utställningen i Wien åter beställning på att tillverka dräktdockor.

ten och händer som var skulpterade efter levande modell. (*Bild 2, Dockor i Moradräkt av Söderman*) Hazelius kompletterade dockorna med föremål och lät dem uppträda i hela rumsinteriörer och naturtrogna landskap i frusna scener. Nyheten väckte känslor och nyfikenhet hos Parispubliken. Att ställa ut nationell kultur på det här viset blev en hit. Tidningarna gjorde reportage om den exotiska tablå där dockor i Lule-samiska dräkter genomförde höstflyttning i ett vintrigt landskap komplett med (konst)snö och (uppstoppad) ren. Ännu mer uppmärksammas blev kanske tablån "Lillans sista bädd", inspirerad av Amalia Lindegrens populära genremålning som hade ställts ut i Paris ett tiotal år tidigare. Framför den kunde starka känslor spela, man kunde sörja med den förtvivlade modern (i Rättviksdräkt) som låg framstupa över vaggan med det döda barnet, känna sig styrkt av den (rättviksklädde) faderns fattning och förtröstan, eller förundras likt stora syster (i Rättvikskolt) vid sidan av vaggan.

I museets första utställningsrum på Drottninggatan i Stockholm fanns också tablåer, och också här var de populära. Att ställa ut både natur och kultur var en del av den pedagogiska idén trots att det ännu skedde i form av scener. Arrangemang kring känslor och ämnen som frieri och spädbarnsdöd (jo, "Lillans sista bädd" gestaltades även i Stockholm) väckte igenkännande hos publiken, interiörer, färgrika dräkter och framvisande av "exotiska" seder och bruk, antingen de var forntida eller från avlägsna platser i Sverige, väckte besökarnas förundran. Utställningarna drog folk i ett Stockholm där nöjeslivet för en sk bildad publik annars var torftigt. Hazelius metod påminde om de vaxkabinett som var populära i samtiden och där publiken kunde få se sensationella tablåer föreställande mord, brott och erotiskt laddade scener, men som räknades som ett tarvligt och folkligt nöje och därför inte kunde komma i fråga för "finare" folk.

Hazelius tycks ha tänkt i bilder också när han såg för sig hur museiverksamheten skulle utvecklas vidare. Om det var något som växte fram inspirerat av tablåerna eller något han alltid gjort får vi aldrig veta. När han i efterhand beskrev hur Skansen-tankens väcktes skrev han hur han insåg att "Hela folklivsbilder borde framställas, varigenom ett lifligt intryck kunde vinnas af befolkningens lynne och seder"¹⁰. Det skulle inte räcka med frusna bilder och dräktklädda dockor för att uppnå avsedd verkan. Han måste ha riktigt hus, äkta människor, verklig natur och levande djur.

EN TREDIMENSIONELL GESTALTNING

Skansen blev Artur Hazelius livsupplysningsprojekt i Grundtvigs, Almqvists och den gamle Hazelius anda. Artur Hazelius ville få människor att förstå sig själva och sin samtid genom att förstå historien, och på Skansen kom fantasin och känslan att få lika stor betydelse som förnuftet för att besökarna skulle uppnå kunskap. Nordiska museet hade till uppgift att samla nationens och folkets minnen – *känn dig själv* var

¹⁰ Hazelius, Artur: ur Nordiska museets historia, Nordiska museets 25-årsminne 1873-1988 (1900)

den stolta devisen¹¹ - genom föremål och uppteckningar – här fanns den vetenskapliga basen. I friluftsutställningarna på Skansen användes materiell och immateriell kultur ur samlingarna för att gestalta minnena i full skala och i tre dimensioner. Man kan med fördel likna Skansen vid sekelskiftets pedagogiska skolplanscher, Skansen var en jättelik stämningsfull illustration till berättelsen om ett historiskt Sverige som hade stort känslomässigt värde för samtiden. Hela den höga skärgårdsklippan knådades om: dammar sprängdes, berg byggdes, tonvis med matjord forslades till Skansen och tusentals växter planterades för att skapa typisk svensk natur¹². Med en skollärares nit försåg Hazelius träd och buskar med skyltar, och vägar och stigar på berget gavs namn efter historiska personer – på Skansen skulle man praktiskt taget *gå* in i historiska kunskaper. Byggnaderna som flyttades hit gjorde det för att fungera som byggstenar i bilden, inte för att utgöra en samling i sig¹³. Man anlade djurhägn och skaffade tamdjur till gårdarna och vilda djur från skogarna för att göra Sverige-bilden komplett, levande och lärorik. Men Hazelius insåg att det behövdes mänskliga röster för att berättelsen riktigt skulle nå fram till besökarna. Skansen befolkades av anställda som visade och agerade, många med sin egen historia som utgångspunkt, med sin bas i en ännu levande tradition av vardagssysslor, slöjd, sånger, danser och språk¹⁴. Och projektet väckte beundran hos samtiden: "Det är dessa gamla stugor på Skansen. Det är gamla danser, gamla dräkter och gammalt husgeråd. Det är spelmän och sagoberättare. Allt gott och gammalt har Stockholm dragit hit till Skansen för att hedra det, och för att det med ny heder skall stå upp ute bland folket."¹⁵ Skansen var berättelsen om folklivet, om hela samhället, och medförde därmed en demokratisering av historien¹⁶. Artur Hazelius engagerade mängder av människor i frivilligt arbete kring insamlandet, men också till att delta aktivt i programverksamheten på museet. (*Bild 3, Bilder från Skansen*)

Redan från början var Skansen öppet året om, både sommar som vinter. Det hade många fördelar. Museet var tillgängligt och kunde välkomna besökare när andra hade stängt. Att ha öppet året om bidrog också till möjligheten att visa livet i sin helhet, att erbjuda upplevelser för publiken i form av årsfesternas firande och nöjen som var populära runt sekelskiftet 1900, som t ex slädfärder och skridkoåkning. Den zoologiska trädgård som Stockholmarna saknat blev införlivad med museet och här kunde man, förutom exempel på skandinavisk fauna, få se t ex krokodil och Sydamerikansk näsbjörn, djur som var mycket exotiska för den svenska publiken. Skansen var en upplevelserik attraktion med sin kombination av kultur, natur och underhållning, och kunde locka också museiovana besökare – det var inget avskräckande stenpalats med tunga portar och tysta salar utan en plats som var lätt och lustfylld att besöka. De generösa

11 Grekiskans *Gnothi seauton* var en av Apollons dygder

12 Se också Ahnlund Berg, Charlotte: Creating nature i AEOM Conference Report 2011

13 Rentzhog (Som kuriosa kan nämnas att Almqvist under sitt lantliga experiment också lät flytta ett hus för att skapa sig rätt miljö åt bondelivet)

14 ibid

15 Lagerlöf, Selma: Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige 1905

16 Rentzhog

öppettiderna och stora besöksskarorna gav nödvändiga pengar i kassan. Skansen blev stockholmarnas mötesplats.

Alla uppfattade inte Skansen som ett ”riktigt” museum, och det hände att Artur Hazelius fick kritik för att vara oseriös. Vid ett sådant tillfälle svarade han ”Friluftsmuseets hufvuduppgift är enligt vår mening ... mer att sträfvä efter sanning än verklighet” och fortsatte ”Skansen har ej endast sin stora kulturhistoriska betydelse utan också en viktig *nationell* och *social*”¹⁷. Det viktiga för pedagogen Hazelius var att skapa en trovärdig och lustfylld historisk värld där människor genom att delta och interagera kunde få spännande upplevelser som väckte tankar – och ledde till insikt om dem själva. Ett stundals kritiserat, men hållbart och verksamt folkbildningskoncept.

ETT LEVANDE ARV

Besöker du *Hornborgastugan*¹⁸ en dag i juni 2014 möter du kanske barn, klädda som barn är i dag, som med allvarlig min berättar att de blivit skickade ut i ”skogen” för att samla pinnar till bränsle, eller är på väg till granngården för att lämna ett par lagade skor och fråga efter arbete. Vid stugknuten samtalar en man med en besökare om miljöeffekter av sjösänkning och utdikning samtidigt som han lagar ett fiskenät. När du, nästan dubbelvikt på grund av den låga dörren, har famlat dig in i själva stugan blir du välkommen av en kvinna som du vagt kan skymta i halvdagern vid fönstret. Vänligt frågar hon om du har lust att hjälpa henne att limma några tändsticksaskar som ska lämnas till fabriken. (*Bild 4 Hornborgastugan, barn tillverkar vispar*)

I Skansens uppdragsformuleringar känner man igen Hazelius tankar: Friluftsmuseet ska *ge insikt om och upplevelser av Sveriges kultur- och naturhistoria, i relation till samtiden och med sikte på framtiden*. Skansen ska *gestalta bilder av kultur och natur i Sverige*. *Folkbildning* är en grund i verksamheten. Skansen ska bidra till bevarandet av *mångfalden i det svenska kulturarvet (tyst kunskap, seder, traditioner och hantverk)* och till bevarandet av den biologiska mångfalden med betoning på *nordiska djur och växter*. Att Skansen ska vara en *engagerande och lustfylld nationell mötesplats* skulle nog Hazelius också instämma i¹⁹. Museet har fortfarande mycket generösa öppettider: öppet 365 dagar om året och en vision att vara i världsklass, lustfyllt och tillgängligt för alla.

Liksom på Hazelius tid vill vi fånga besökarnas intresse och väcka deras önskan om att lära mer genom mötet med levande människor och historiska gestaltningar som

17 Artur Hazelius i brev till Bernhard Olsen 1897, ur Berg

18 Artur Hazelius lät flytta Hornborgastugan till Skansen 1898. Det lilla huset med ett enda rum på några få kvadratmeter är ett exempel på fattigbebyggelse från Västergötland och beboddes under 1860 -70-talen av tre vuxna och två barn. Familjen ägde ingen mark, inte ens den som huset stod på. Mannen tjänade pengar bland annat på skomakeri, familjen arbetade med förlagsverksamhet åt tändsticksfabriken i den närlägnade staden, gjorde vispar och sålde eller tog tillfälliga arbetet hos bönderna i trakten. Huset låg nära Hornborgasjön som jordägarna i trakten i flera omgångar försökte sänka för att skapa mer åkermark.

19 Ur Skansens vision och uppdrag fastställda av styrelsen 2008, författarens kursiveringar

väcker intresse och känslor. En plats som Skansen inspirerar till en mångfald av pedagogiska metoder men rösterna som berättar, mötet mellan människor, är fortfarande det centrala. De historiska miljöerna (interiörer, byggnader, yttre rum) fungerar som ingångar till berättelserna och stödjer det pedagogiska arbetet. Den som arbetar i Skansens kulturhistoriska miljöer kallar vi för museipedagog. Det är en titel vald för att hedra folkbildningsarbetet och för att visa vilket fokus vi menar att arbetet ska ha. Både när vi planerar och när vi genomför verksamhet tar vi ställning till vad som kommuniceras, med vem, hur och varför. Skansens museipedagoger utgör länken mellan kulturarv och gäster, mellan historia och nutid, och ska aktivt uttolka vår kulturhistoria och visa på sammanhang i tid, rum och social miljö. Vi vill skapa respekt för kulturarvet genom att ge historiska perspektiv på vår samtid, inför framtiden, och vi vill motverka fördomar och schablonbilder av historien²⁰. Det är stora och viktiga ord. Jag tror att man gör det bäst ”på Arturs vis”, att vi genom sinnliga upplevelser, genom att väcka nyfikenhet och fantasi, får våra gäster att börja reflektera – vi går vägen genom hjärtat till hjärnan.

Alla som kommer som gäster till Skansen ska känna sig välkomna, ”gästen i centrum” är motto. Det är också många som besöker Skansen, de senaste åren nästan en och en halv million människor om året. En del av Skansens gäster vet inte om att de besöker ett museum. Det kan man tycka är förskräckligt, har vi lyckats så dåligt med att marknadsföra friluftsmuseet? Jag väljer att se det som en möjlighet. Till Skansen kommer människor som inte besöker andra kulturinstitutioner: här har vi ett sant folkbildningsuppdrag. Om vi kan väcka deras intresse och nyfikenhet kring historien, och i förlängningen för sig själva, då kan det hända fantastiska ting!

FORNTIDSTANKAR ELLER FRAMTIDSVISION?

Artur Hazelius drev Skansen som sitt personliga projekt. Även om han aldrig hade lyckats utan sitt nätverk av kontakter och sina många engagerade medarbetare var det han som gick i säkerhet för lånen, hade visionen, såg helheten och drev på utvecklingen²¹. I dag är friluftsmuseet Skansen en stiftelse med staten, Stockholms stad och Nordiska museet som stiftare, och museet får ett årligt bidrag från Kulturdepartementet. Precis som under Hazelius tid finns ständigt ett behov av mer resurser för att kunna utveckla, växa, utmana: kort sagt, för att kunna fortsätta vara Skansen. Vi behöver ompröva verksamhet, skapa nya miljöer eller ibland omgestalta sådana som funnits länge på museet. Många berättelser och teman som vi arbetar med är gemensamma för människor oavsett tid och rum, men vi väljer svar och förklaringar – vi gör olika tolkningar och ger frågorna olika vikt i skilda tider. Skansen består av många berättelser, små ”utställningar” i det stora museet - den stora berättelsen. En del av våra hus och gårdar har stått på Skansen nästan lika länge som de stod på sin ursprungliga plats, och behöver en ”ansiktslyft-

20 Ur Verksamhetsbeskrivning för Kulturhistoriska avdelningen 2013

21 Han tycks ha haft en stark karisma, en till synes outsläpplig idébank och en enorm arbetsförmåga - *Nulle dia sine linea* var Artur Hazelius andra valspråk

ning” vad gäller innehåll/berättelse. Det saknas också viktiga pusselbitar i berättelsen om vad Sverige var och är – i dag tar den fysiska gestaltningen stopp vid 1900-talets mitt. Frågorna kring hur man bäst fortsätter en tradition av förnyelse är många. Hur för vi vidare de folkbildande pedagogiska tankarna? Kombinationen av kultur, natur och nöje? Det folkliga, demokratiska arvet²²? Vid varje ny- eller omgestaltning måste vi fråga oss vad vi vill berätta och vilken eller vilka berättelser som är angelägna för våra gäster, i dag och i morgon. En sak är säker: valet av berättelse kommer först. Valet av gestaltning därefter. Och mötet mellan människor står i centrum.

22 Vilken betydelse kommer t ex samarbeten och frivilligt engagemang att spela i framtiden?

ОЦИ (И МАЈКЕ) ОСНИВАЧИ
МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ И
МУЗЕЈА ЖИВЕ ИСТОРИЈЕ У
СЈЕДИЊЕНИМ ДРЖАВАМА

**Founding Fathers (and Mothers)
of Open Air and Living History
Museums in the United States**

Рон Клеј

Музејски истраживач – сарадник

Ron Kley

Museum Research Associates

Аутор ради у музејима и за музеје, како конвенционалне, тако и музеје на отвореном, као и локације „живе историје“ још од почетка шездесетих година прошлог века – као члан колектива, волонтер, члан управног одбора, консултант и извођач радова. Он је један од оснивача (и још увек активни члан) и бивши председник АЛХФАМ-а, Међународне асоцијације музеја живе историје, музеја пољопривреде и маузеја-фарми. Од 1988. године ради као консултант и извођач са музејима широм Сједињених Држава и Канаде, Европе, Африке и Аустралије, у распону од великих институција којима управља држава до веома малих локација у којима све организују волонтери. Аутор је бројних радова који су представљени на стручним конференцијама и објављени у стручним часописима.

The writer has worked in and for museums, including both conventional and open air museums, and "living history" sites, since the early 1960s -- as a staff member, volunteer, governing board member, consultant and contractor. He is a founding (and still active) member and past president of ALHFAM, the international Association For living History, Farm and Agricultural Museums. Since 1988 he has worked as a consultant and contractor with museums throughout the United States and in Canada, Europe, Africa and Australia, ranging from large government-operated institutions to very small all-volunteer sites. He is the author of numerous papers presented at professional conferences and published in professional journals.

Апстракт

У овом раду су изнети лични ставови аутора у вези са одређеним појединцима, како из прошлости, тако и савременика, истакнутих и мало познатих, који су имали значајне или пионирске улоге у оснивању и развоју америчких музеја на отвореном и музеја живе историје, као и тумачења њихових програма. Наведене институције су у распону од оних које уживају међународни углед до других које су једва познате ван својих заједница. Помиње се и оснивање (1970) и развој АЛХФАМ-а који је постао водећа професионална организација посвећена посебним интересовањима, потребама и програмима музеја на отвореном и локација живе историје.

Abstract

This paper outlines the writer's personal perspectives regarding selected individuals, past and contemporary, prominent and little known, who have played significant founding or pioneering roles with respect to the development of American living history sites and/or open air museums and their interpretive programs. The institutions cited range from those of international reputation to others that are scarcely known beyond their own communities. Mention is also made of the founding and evolution of ALHFAM which, since its establishment in 1970, has become a leading professional organization devoted to the special interests, needs and programs of open air museums and living history sites.

РОН КЛЕЈ

Оци (и мајке) оснивачи музеја на отвореном и музеја живе историје у Сједињеним Државама

УВОД

Не могу себе назвати историчарем музеја на отвореном и/или покрета живе историје у Сједињеним Државама. Ја сам само имао прилику да одиграм веома малу, споредну улогу у том развоју током више од педесет година као музејски стручњак, а такође сам имао срећу да лично упознам неке појединце који заслужују да буду признати као оснивачи или пионири у овој области.

Неки од ових појединаца су пришли самој области са широког интелектуалног и академски заснованог становишта, као признати специјалисти предмета и са визијама националног и међународног обима. Други су концентрисали своје ресурсе, било велике или скромне, и своје страствене енергије на стварање једне специфичне локације и развој њених потенцијала. Ту су и самоуки аматери, мотивисани првенствено жељом да сачувају вишегенерацијску фармерску традицију своје породице или своје пољопривредне заједнице. По мом сазнању, сви они су допринели еволуцији ове специјализоване области.

Могу да тврдим да сам познавао, лично или путем објављених извора, само мали број оних који заслужују признање као оснивачи или иноватори у овој области. Фокусирајући се на ове појединце и њихова достигнућа, свакако не намеравам да увредим многе друге који нису моји познаници, било директно или индиректно. Свестан сам да је небројено много других улагало труд у другим деловима истог винограда – а да ја то и не знам, и они су свакако допринели напретку и додали импулс покрету.

За свеобухватнији и интензивнији списак америчких пионира у музејима на отвореном и локацијама живе историје, упутио бих читаоца на Поглавље 3 у капиталној књизи Џеја Андерсона *Временска машина - свет живе историје* и Поглавља 4 и 8 у енциклопедији Стена Ренцога *Музеји на отвореном - историја и будућност једне визионарске идеје*. Више о овим књигама у наставку рада.

Понекад сам запањен мудрошћу насталом из искуства која се може приметити међу радницима и администраторима најмањих и најудаљенијих музеја на отвореном и локација живе историје. Падају ми на памет знања и вештине тумача у музеју колиба од траве повезаног са ограђеним тором за стоку у Куазулу, главном граду провинције Улунди, и жалим због чињенице да се такве мудрости, чак и у овом времену свеприсутне електронске комуникације, не дистрибуирају шире

и ефикасније. Свакако, ми који живимо у богатијим друштвима имамо много да научимо од других из наше области – оних који успевају да преживе, чак и напредују под околностима које бисмо могли сматрати неприхватљивим или безнадежно испод стандарда – околностима које у многим аспектима одражавају она прошла времена, која тежимо да представимо и тумачимо у нашим институцијама и програмима.

Уз овај увод, дозволите ми да споменем само неке од њих које сам упознао овде у Сједињеним Државама, било као личне пријатеље и колеге, или по њиховим најпризнатијим остварењима, и које посебно поштујем као осниваче и лидере у овој области. Молим вас да на ово гледате као на веома субјективан преглед, а не као на покушај свеобухватне или научне расправе.

Прилазећи овој теми, намерно сам игнорисао многе историјске локације које се састоје од само једне главне структуре са можда неколико пратећих објеката који стоје „на отвореном“ и које су сачуване и тумачене од средине 19. века (неке можда чак и раније) у погледу њихове припадности некој одређеној особи(ама) или догађају(има) од историјског значаја, а не као амбијенти постављени у ширем културном контексту. Зна се да су на већини ових локација ангажовани људи обучени у одећу из одређеног времена, који поздрављају посетиоце, раде као водичи, можда чак и показују алат, прибор, активности из тог периода, итд. Док се таква места и њихово особље могу аргументовано сматрати весницима ширих музеја на отвореном и амбициознијим вишесензорским иницијативама живе историје, ја сам изабрао да ограничим обим своје дискусије на оце (и мајке) осниваче локација које укључују више очуваних структура, поново подигнутих и/или прикупљених у амбијенталну поставку која подсећа на прошлост и која има за циљ да својим посетиоцима пренесе целовит осећај за време, место, културни контекст и тему која се тумачи.

НАСТАНАК КОНЦЕПТА МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ У АМЕРИЦИ

Тешко се може игнорисати допринос, од пре много година, таквих пионира као што су били Џон Д. Рокфелер Јуниор – у подстицању истраживања, археолошких иницијатива и реконструкција које су десетине зграда у Колонијал Вилијамсбургу у Вирџинији у потпуности претворили у рекреације из онога што су били само археолошки или архивски остаци - или Хенри Форд, чији је Гринсфилд Вилиџ у Дирборну (Мичиген), постао место за прикупљање, чување и тумачење икона архитектонских темеља америчке индустријске и технолошке историје, који су иначе могли бити изгубљени и пре самог напретка који су покренули. Наравно, Рокфелер и Форд су били појединци ретких и готово неограничених финансијских могућности, али су такође били и пионери у препознавању образовне вредности

сусрета и директног искуства са артефактима из прошлости у живом окружењу и/или структуралном контексту.

Форд, дечак са фарме са талентом за механику, који је постао проналазач и индустријалац великог ранга, једном приликом дао је чувену изјаву да је „историја којештарија!“ Касније је појаснио и проширио ову изјаву, објашњавајући свој осећај да је историја наука која се предаје и разуме на обичан начин, са нагласком на краљевима, царевима, ратовима и политичким питањима, а памћењем имена и датума заправо губимо поенту — и да заиста значајна, али још увек неиспричана историја Америке, треба да се нађе у причи о напретку кроз проналаске и индустрију.

У најранијим данима 20. века, Форд је почео да прикупља предмете за које је веровао да представљају такав напредак од оних појединаца које је сматрао заслужним за достигнућа која су значила прекретнице. Ова приватна колекција, обезбеђена из његових мултимилионерских финансијских ресурса, била је веома широка — састојала се од алата за поправку сатова до гигантских динама, парних локомотива, пољопривредних и индустријских машина и читавих зграда у којима су се десила знаменита достигнућа или где су славни појединци живели.

Године 1919, Форд је најавио да ће основати музеј и дати људима праву слику о развоју земље. „То је једина историја коју вреди посматрати (...). Изградићемо музеј који ће приказати историју индустрије, а то неће бити којештарија! Показаћемо људима оно што је стварно постојало у протеклим годинама, приказаћемо стварни развој америчке индустрије од раних дана, од најранијих дана које памтимо до данас“.

Деценију касније, Музеј Хенри Форд (првобитно назван Технолошки институт Едисон, у знак признања за Фордово велико поштовање према инвентивном генију Томасу Едисону) отворен је за јавност презентацијом највреднијих делова Фордове збирке на површини од четири хектара затвореног изложбеног простора. Године 1933, одмах поред постојећег музеја, отворен је Гринсфилд Вилиџ са својом колекцијом историјских објеката, и, по мом мишљењу, то је први амерички музеј на отвореном.

Иако је Форд предвидео „живо село“, где би се занатске, трговачке и индустријске активности приказале младим људима и скорашњим имигрантима као пример америчког начина живота, прошло је више од једне деценије, а ипак је то било пре смрти Хенрија Форда, када су такве активности овде постале ослонац тумачења и трансформисале статичко „село“ у праву институцију „живе историје“.

Отприлике у исто време када је Хенри Форд формулисао своје идеје о историји и музејима, започели су и спорадични и некоординирани напори да се обнове појединачне историјске зграде у Вилијамсбургу, који је некада био главни град британске колоније Вирџиније, а на крају постао један од симбола колонијалног отпора британској владавини који ће довести до нашег револуционарног рата и успостављања Сједињених Америчких Држава као независне нације.

Локални свештеник, велечасни Вилијам Гудвин, имао је амбициозну визију за много шире и координисано очување, рестаурацију и чак реконструкцију Вилијамсбурга, а та визија је била да се усклади лични интерес и финансијски ресурси Џона Д. Рокфелера, једног од најбогатијих америчких појединаца. Године 1930, Гудвин је описао циљеве радова који су тада били у току, а које је спонзорисао Рокфелер, као нешто „инспиративно“, што ће се претворити у споменик „да садашњим и будућим генерацијама прикаже веру и жртве градитеља нације“.

Тај циљ је свакако постигнут – можда је направљена грешка јер се колонијална и револуционарна историја посматра из перспективе која америчку независност намеће као унапред познат закључак и као производ видљиве прогресије истакнутих појединаца и важних догађаја без много, ако их уопште и има, унутрашњих сукоба душе између симпатија према „лојалистима“ и/или „патриотама“, као и без пуног препознавања многих начина на који би се прича о колонијалном незадовољству, оружаном побуни и евентуалној независности можда могла завршити. Свакако су ове сложености боље представљене данашњим посетиоцима који имају прилику да се сретну и остваре интеракцију са водичима који имају своје улоге, а чији добро истражени ликови пренеосе потпунији осећај конфликта, сумњи и нејасноћа које доводе у питање, можда и одбацују, узрок независности.

УЛОГА ВЛАДЕ У МУЗЕЈИМА НА ОТВОРЕНОМ У СЈЕДИЊЕНИМ ДРЖАВАМА

Многа историјска места у Сједињеним Америчким Државама налазе се на земљишту које је у власништву савезне, државне, окружне или општинске Владе. Највећим делом, међутим, таква места се састоје од једне или неколико структура унутар великих површина које су издвојене као паркови првенствено због њиховог значаја за животну средину. Ту је одржавање и пословање обично под надлежношћу администратора парка, док очување и тумачење историјских елемената често добијају мањи приоритет. Неколико изузетака вредних помена јесу Град Златне грознице Колумбије у Калифорнији, који одржава Одељење за заштиту паркова те државе, Село рудара из Еклија у Пенсилванији, о коме се стара Историјско-музејски савет те државе, као и група разбацаних сеоских кућа и других структура из 19. или с почетка 20. века, остаци и рушевине који преживљавају у прилично напуштеном насељу Кејс Коув у Тенесију, у оквиру Националног парка Велике димне планине.

Начин на који Служба Националног парка у Ловелу (Масачусетс) управља Музејом градитељства на отвореном знатно је другачији – кластер преживелих индустријских објеката из 19. века, међу којима је и текстилни комбинат који још увек ради и суседна кућа где раднице фабрике једва преживљавају под строгим надзором. Обилазак њихове куће, чему претходи или следи пролазак кроз фабрику усред заглашујуће буке и вибрација које праве десетине радних разбоја, преноси

такво чулно искуство живота и рада у том индустријском окружењу какво ниједан други начин тумачења не би могао да пружи.

Још једна велика категорија локација на отвореном, која се значајно разликује од оних које су усмерене на националну или колонијалну историју Америке, такође под управом Службе Националног парка, јесу многе праисторијске рушевине на југозападу Сједињених Држава које буде јака осећања. Њихово тумачење тежи да нагласи структуралне, архитектонске и еколошке карактеристике, а не детаље живота појединца, породице, клана или заједнице унутар тих структура, јер толико тога везаног за људске приче остаје питање претпоставки које се базирају на фрагментарним археолошким доказима.

Несумњиво, постоје и други примери, али ови које сам навео за мене представљају најбоље примере музеја на отвореном који раде под надлежношћу Владе у Сједињеним Државама.

ПОРОДИЦЕ КОЛЕКЦИОНАРА И СПАЈАЊЕ КОНЦЕПАТА „ОТВОРЕНОГ“ И „ЖИВЕ ИСТОРИЈЕ“

Крајем двадесетих и почетком тридесетих година двадесетог века, три брата из породице Велс су постали страствени колекционари старог намештаја, алата, прибора и других артефаката раног сеоског и градског живота из њихове области, централног Масачусетса. Њихова заједничка збирка нарасла је до те мере да су браћа буквално затрпала сопствени животни простор и били су приморани да размотре алтернативне опције за смештај своје колекције где би је учинили доступном и другим заинтересованим људима.

Решење за које су се одлучили било је да оснују „село“: требало је да преселе историјске зграде са њихових првобитних локација, углавном из околине, да их опреме предметима из своје колекције који се односе на домаће и комерцијалне делатности из прошлих времена и да своје село оживе увођењем погона на воду и оснивањем радионица у којима ће се приказивати стари занати.

Њихово „Старо село Стурбриџ“ које су отворили за јавност 1946. године, верујем, било је први музеј на отвореном у САД-у који је планиран од самог почетка, а затим и завршен као „живо село“ у коме се комбинује статички приказ историјских артефаката и архитектуре са живим демонстрацијама старих заната – комбинација која ће постепено наћи свој пут до многих, ако не и већине америчких музеја на отвореном.

У време када се изградња села ближила завршетку, тројица браће Велс су већ били у годинама, и изабрали су да пренесу одговорности управљања њиховим пројектом на енергичну жену Рут Велс, снаху једног од браће колекционара. Дакле, догодило се то да је село, у време отварања за јавност и током својих првих критичних година, водила „мајка – оснивач“.

УРБАНА ОБНОВА КАО РАЗАРАЧ ИСТОРИЈЕ И ПОДСТИЦАЈ НА ОЧУВАЊЕ

Крај Другог светског рата донео је велико оживљавање напора у Америци да се ревитализују старији градови – рушење „упропаштених“ области како би се направио простор за нови развој који би подстакао послератну економију. Резултат је засигурно дао економски подстицај, али много тога од историјског значаја и вредности изгубљено је у процесу. Једна трећина Бостона, једног од најпознатијих историјских градова нације, била је систематски сравњена да би се обезбедио простор за нове канцеларије, управне и стамбене зграде. Ово се посматра као најстрашније ширење покрета „урбане обнове“. Заправо, ратно бомбардовање британских и немачких градова тешко да је премашило обим овог планираног разарања!

На само сат времена вожње северно од Бостона, стари приморски град Портсмут у Њу Хемпширу кренуо је у своју урбану обнову када су појединци и групе грађана почели да преиспитују очекиване трошкове и користи имајући на уму недавна искуства других градова. Портсмут је имао необично висок, можда јединствен број стамбених зграда из периода од 17. до 19. века на својим оригиналним локацијама. Пре него што су булдожери успели да избришу ово архитектонско наслеђе, интервенција грађана резултирала је спасавањем кластера историјски најважнијих објеката и оснивањем иницијативе за очување/санацију који су покренули данашњи Струбер Банк Музеј. Ова институција, по мом сазнању, једини је музеј на отвореном у Америци чији је „отац оснивач“ локална заједница, и то кроз сарадњу тамошњих организација у којима су жене имале водећу улогу.

Нема сумње да је етика очувања била примарна мотивација за многе од оних који су учествовали у спасавању историјске, али оронуте локације „Паддок“ у близини Портсмута која ће постати Струбер Банк Музеј. Међутим, за друге је потенцијал за привлачење туриста и туристичких долара у град био стварна покретачка снага. Многи су сањали о „Северу Вилијамсбурга“, где би хорде посетилаца оставиле тоне новца и тиме обогатиле обласне трговце и даваоце услуга. Иако прилив прихода од посетилаца никада није досегао до највише тачке наивних комерцијалних пројекција, оба циља су на крају испуњена.

ШПАНСКА КОЛОНИЈА НА АМЕРИЧКОМ ЈУГОЗАПАДУ И ПОРОДИЦА ЊЕНИХ ОСНИВАЧА

Велика иницијатива, попут Фордове или Рокфелерове, али углавном непризната изван сопственог локалитета, био је подухват Ирјоа Палохеима предузет из љубави почетком седамдесетих година 20. века – већина људи га зна као Ваи Еј или под именом Џорџ – финског дипломате и његове супруге, Американке, Леоноре

Куртин. Радећи заједно, а мотивисани Леонорином љубављу према шпанској колонијалној историји у Новом Мексику, они су покренули мисију прикупљања и очувања традиције и артефаката хиспано културе у месту Ел Ранчо де лас Голондринас, јужно од града Санта Фе у Новом Мексику.

Иако је далеко мање познат од Вилијамсбурга, Гринфилд Вилица или других великих америчких музеја на отвореном, Ранчо с разлогом преноси богат осећај за место и прошла времена, као и свака локација коју сам посетио на било ком од четири континента. Као и Рокфелеров Вилијамсбург, али за разлику од Фордовог Гринфилд Вилица или Стурбриџ Вилица браће Велс, испружени Ранчо укључује ин ситу остатке истински историјског места – „параде“ или успутне станице на Ел Камино Реалу између Санта Феа и Мексико Ситија. То је била последња станица за преноћиште путника који иду на север у Санта Фе, а прва за оне који се упуте на југ дуж ове велике трговачке артерије шпанског царства у Новом свету.

Можда више него било који други музеј на отвореном у САД, овај је заснован на намерном и систематском проучавању европских музеја. Ирјо Палохеимо је обишао десетак или више сличних локација у Скандинавији, Холандији, Аустрији, Швајцарској, Француској, Шпанији и Португалу током лета 1953. године, водећи обимне белешке и претварајући их у оно што ће постати његов план и Леонорина јединствена креација.

Ако сам посветио више пажње Ел Ранчо де лас Голондринасу него неким другим музејима на отвореном у Сједињеним Државама, то може бити делимично због тога што сам био привилегован да познајем и Ваја Еја и Леонору Палохеимо, да знам њиховог сина Џорџа и његову супругу Риту преко 30 година кроз обострану припадност АЛХФАМ-у, као и да сам гледао њихове синове, Шона и Џорџа како расту од деце до одраслих људи, и они сада представљају трећу генерацију своје породице која је посвећена очувању и изврсности овог изузетног места. Чак и да никада нисам уживао те везе са породицом Палохеимо, Ел Ранчо де лас Голондринас би освојио место у мом уму и срцу као једно од најинспиративнијих и најпрепознатљивијих историјских локалитета које сам доживео за својих 75 година!

ПОСВЕЋЕНИ УЧЕНИК И ОСНИВАЧ ИЗВРСНОСТИ У МАЛОМ

Е. Алвин (Ал) Герхардт је изненадио многе од својих пријатеља и познаника када је уписао дипломски програм музејских студија и постао први професионално обучени директор малог и релативно нејасног музеја на отвореном у граду Паини Флетс у Тенесију, уместо да оде у пензију после радног векаведеног у породичној фирми текстила. Под његовим вођством су се на овом месту (познатом као Роки Маунт) реализовали интерпретативни програми живе историје, оно

је постало познато и високо поштовано међу америчким практичарима живе историје, и постало је један од првих музеја на отвореном, а свакако најмањи, који је добио статус пуне акредитације од стране Америчког удружења музеја (сада Амерички савез музеја). Ал и његов музеј су сјајан пример који истиче уверење да институционални квалитет не зависи од величине и буџета, као и да мали простор и ограничени ресурси не могу бити изговор за осредњост.

Отишао је корак даље и стекао још осам година радног стажа у овој области као оснивач програма музејских студија на колеџу Таскулум. Ту су његово искуство, ентузијазам и његов систем вредности пренети на нову генерацију професионалаца у повоју који, уверен сам, сада дају значајан допринос у више специјализованих области музеја на отвореном и музеја живе историје, као и музејској струци у целини.

ОСНИВАЧИ НА ПОЉУ ЛИТЕРАТУРЕ

Било какво ретроспективно разматрање музеја на отвореном у Сједињеним Државама и њихових тумачења праксе мора с поштовањем узети у обзир и неколико утицајних публикација које су дале интелектуални и филозофски оквир њиховој институционализацији, као и прагматичне „како да“ водиче, засноване на колективном искуству и најбољој пракси пионира у овој области.

Књига из 1957. године, *Тумачење нашег наслеђа*, аутора Фримана Тилдена који је радио у Служби Националног парка, била је једна од првих, ако не и прва америчка публикација, која сумира и организује принципе тумачења који се примењују (али не и ограничавају) на музеје на отвореном. Ово тањушно, али корисно издање (с обзиром на то да се доштампавало и још увек је широко доступно) остаје класик у својој области. Такође, Тилден је био снажан заговорник увођења активности живе историје, где би демонстрација, „анимација“ и учешће посетилаца било саставни део тумачења. Надлежни у његовој Агенцији су генерално били за тај концепт, али су ретко добијали одобрење од Владе које им је било потребно да би запослили, обучили и опремили додатно особље неопходно за његову оптималну реализацију. Године 1976, када је интерес јавности достигао врхунац, а двестогодишњица Америчке револуције била финансирана из савезних фондова, Служба Националног парка пријавила је да се активности живе историје спроводе на више од 70 локација широм земље. Од тог времена, међутим, средства која се додељују за такве активности су значајно умањена.

Још једно издање чији је утицај значајно премашио своју величину јесте књига (једва више од брошуре) објављена 1967. године: *Прошлост у акцији: Живе историјске фарме*, аутора Др Џона Т. Шлебекера, тадашњег кустоса Пољопривреде у Америчком националном музеју, Институције Смитсониан. Џон је постао кључни заговорник оснивања АЛХФАМ-а, и сазревања те, иницијално мале

организације, у организацију од националног и међународног реномеа. Он је био један од оних који су се на почетку залагали за ограничен број великих, регионално репрезентативних историјских газдинстава којима би управљала Федерална влада, али је ипак прихватио непостојање тог концепта и постао апостол изврсности у далеко бројнијој, разноврснијој, а понекад и хаотичнијој заједници институција живе историје на отвореном која и данас постоји у Сједињеним Државама. Основне идеје које је навео у својој књизи (-жици) из 1967. и каснијим публикацијама остају вредне и на снази.

Литература о тумачењима музеја на отвореном, каква се практикује у Америци, била би озбиљно непотпуна без помињања Др Џеја Андерсона, који је стекао искуство на „линији фронта“ као запослени истраживачког опредељења или консултант/извођач на неколико таквих локација, али и као директор два различита музеја живе историје (Колонијална плантажа у Пенсилванији близу Филадельфије из 18. века, и Музеј Човек и његов хлеб у североисточној Јути из 19. века) током седамдесетих и осамдесетих година 20. века. Он је 1984. године сажео своје и искуство других у књизи *Времнска машина – свет живе историје*, која је брзо достигла статус „мора се прочитати“ (и поново читати) као „како да“ приручник међу практичарима уметности, заната, науке и магијског поновног стварања осећаја прошлости у контексту музеја на отвореном.

На основу концепата и методологије, обједињеним и кодификованим у ове три књиге, Тилден, Шлебекер и Андерсон заслужују да буду сматрани кооснивачима десетина музеја на отвореном и њихових програма тумачења широм Сједињених Држава, а и шире.

Још једна новија публикација, чији пуни утицај на терену остаје да се процени, јесте књига из 2007. године *Музеји на отвореном – историја и будућност једне визионарске идеје* Стена Рентзхога. То је опсежно дело, буквално и фигуративно, међународно по свом обиму, енциклопедијски преглед заједница музеја на отвореном какве се могу наћи било где. Рентзхог прати филозофски и физички развој жанра музеја на отвореном од његовог настанка до скоро данас, наводећи примере широм света, али углавном у Европи и Северној Америци – примере у распону од највећих и најпознатијих до неких најмањих и мање познатих, али који су ипак иновативни и узорни у сопственом опредељењу. За разлику од других публикација које сам овде навео, ово није „лако штиво“, али свакако пружа много.

ИЗУЗЕТНА „МАЈКА ОСНИВАЧ“

Морам овде да одам признање изузетној „мајци оснивачу“ - Етел „Били“ Гамон, која је посветила више од пола века свог живота и енергије да би претворила „Норландс“, сеоску фарму из 19. века у Маину (на североисточном углу САД), у

„Центар живе историје“ који чува и преноси пољопривредне делатности, вештине свакодневног сеоског живота и друштвене вредности другог времена данашњим посетиоцима свих узраста.

Захваљујући неуморном труду саме Били, али и других који су кренули њеним стопама, Норландс је постао место где посетиоци не само да могу слушати о историји и видети активности које су се спроводиле у прошлости, већ им је дата могућност да закораче у прошлост и добију улоге у активностима – могу бити ученици строге учитељице у школи која се састоји од једне просторије и налази на раскрсници у Норландсу, скупљачи леда из оближњег језера по хладном јануарском дану, берачи пасуља за припрему вечере у јесен, могу правити сок од јавора у марту, или учествовати у вишедневном искуству „Потпуно урањање“ и живети улогу члана сеоске породице из седамдесетих година 19. века (уз коришћење ноћних судова).

Највећи ентузијаста – волонтери међу запосленима у Норландсу су истражили и поново створили историјске личности засноване на стварним становницима околне сеоске заједнице; они ефикасно користе ове идентитете у својим тумачењима и интеракцији са посетиоцима. Посетиоци највише памте и истински воле Мерси Лавцој, алтер его Били Гамон – сиромашну удовицу која се отворено залагала за питања жена свог времена и критиковала друштвене и законске одредбе из 19. века које су се односиле на сиромашне (укључујући јавно тражење одговорности за њихов смештај, најнижег понуђача за набавку хране и одеће, што, очекивано, није дало резултате).

СНАГА У БРОЈЕВИМА – НАСТАНАК И РАЗВОЈ АЛХФАМ-а

Године 1970, група историчара који су се бавили пољопривредом окупила се и заједнички формирала АЛХФАМ – Удружење живих историјских газдинстава и пољопривредних музеја, у циљу промовисања искуствене историје као истраживачке, наставне и методологије учења. Главни међу оснивачима и раним лидерима је био Др. Џон Т. Шлебекер, тадашњи шеф Одсека за екстрактивне индустрије (пољопривреда, шумарство и рударство) у Националном музеју америчке историје Смитсоиан Института. Други оснивачи су били представници америчког Министарства пољопривреде и Службе Националног парка, као и музеја и историјских локација, великих и малих, и моја маленкост, из личне радозналости, јер мој институционални послодавац у то време није имао искуства нити аспирације према иницијативама за музеје живе историје или концепту на отвореном.

Иако се АЛХФАМ (сада Асоцијација за живу историју, фарме и пољопривредне музеје) показао као подстицај и извор смерница за десетине музеја на отвореном

и локацијама живе историје у Сједињеним Државама и другде, то није била оригинална намера њених најистакнутијих лидера. Пре ће бити да су бар неки од њих били забринути због мноштва историјских пољопривредних иницијатива које су се укоренивале широм земље уочи наших националних обреда поводом двестоте годишњице независности. Сматрали су да би донације које је држава додељивала овим независним и некоординираним организацијама могле расути средства потребна да финансирају њихову амбициознију визију – ограничен, али координисан низ газдинстава живе историје који би представио главне регионе и кључне периоде америчке пољопривредне историје, а био одржаван сарадњом конзорцијума савезних органа, укључујући и Министарство пољопривреде, Службу Националног парка и наш Народни музеј, Институт Смитсониан. Такав систем историјских фарми којима би управљала држава би у суштини био изграђен по узору на европске прототипе, иако би њихова интерпретација у већој мери била ослањена на демонстрације историјских метода и активности.

Годишње конференције АЛХФАМ-а на регионалном и националном/ међународном нивоу су постале важне за колеге у нашој специјализованој области; оне нам пружају могућност да учимо једни од других из наших успеха и неуспеха, као и да се подсетимо да смо сви део институционалне и стручне јавности која дели заједничке циљеве и уверења – чак и ако смо свакодневно конкуренти по питању подршке за финансирање, јавног признања и посећености. Квартални Билтен и годишњи Зборник конференције бележе активности организације и истраживачке и програмске иницијативе које предузимају појединци и институционални чланови.

У последњих неколико година, интернет сајт АЛХФАМ-а (www.alhfam.org) и његов форум за комуникацију међу члановима „у реалном времену“ умногоме су олакшали пружање узајамне подршке кроз слободан проток информација и искустава. Можда једнако важно, ове технологије су помогле да спознамо да су и усамљени појединци на релативно изолованим локацијама чланови заједнице који деле наше бриге и циљеве. Слушалац пун разумевања и извор зналачке помоћи су увек на дохват руке у електронском свету.

САДАШЊИ СТАТУС АМЕРИЧКИХ МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ И ЛОКАЦИЈА ЖИВЕ ИСТОРИЈЕ

Сан неких владиних бирократа о стварању националног система историјских газдинстава, финансираном од стране федерације никада се није остварио нити се чак приближио свом остварењу. Тако је покрет музеја на отвореном и локација живе историје у Сједињеним Америчким Државама, срећом или нажалост, и даље под управом независних организација које су укључене у статуте влада својих држава

и послују ослобођене од пореза, како им је одобрено од стране Савезне владе. Оне се такмиче једне са другима за подршку из приватних, државних, корпоративних и оснивачких фондова. Њихове улоге се често преклапају, а понекад су и сувишне у смислу својих мисија и публике коју теже да привуку и услуже, а скоро све увек имају мањак средстава и мањак особља у односу на самодефинисане мисије и непрестане потребе за одржавањем.

Са друге стране, та иста међуинституционална конкуренција и одсуство било каквог централног координационог тела дало је повода за шири опсег и већи број различитих и креативних приступа изазову интерпретирања историје америчкој јавности која не познаје историјске чињенице и концепте до мере да је то потресно, као и за подједнако тежак задатак тумачења пољопривредних концепата и активности урбаној јавности која има жалосно мало знања о пореклу хране коју конзумира или о реалности живота на фарми, било у прошлости или садашњости. Комично је видети, а истовремено и трагично, толики број америчке деце и одраслих, који не схватају везу између усева и стоке на пољу и уредно упакованог меса, поврћа и прерађевина у њиховим локалним маркетима!

У овим околностима постоји могућност, можда чак и одговорност, сваког запосленог или волонтера на било којој локацији живе историје или музеју на отвореном да постане „отац (или мајка) оснивач“ у својој сопственој области посматрањем и експериментисањем у потрази за ефикаснијим начинима за стимулсање интересовања посетилаца и преношење разумевања прошлости која може да осветли садашњост и пружи увид у будућност – и да потом поделе резултате таквог експериментисања унутар заједнице, где они могу проклијати и уродити плодом.

ОСНИВАЊЕ СЕ НАСТАВЉА

Др Стен Рентзхог, у својој књизи *Музеји на отвореном: Историја и будућност једне визионарске идеје*, посвећује готово исто простора малом музеју Норландс и Били Гамон као и неким од најпознатијих и најпрестижнијих локација живе историје и музеја на отвореном; он сврстава Норландс међу најзначајније локације на мапи Северне Америке. Његова процена овог малог места, скрајнутог са пута, са недовољним бројем запослених и мањком средстава за финансирање, указује на то да нису сви „оци (и мајке) оснивачи“ у области живе историје и музеја на отвореном ствар прошлости, они су још увек овде, међу нама, у 21. веку, још увек у процесу формулисања, тестирања, ревизије и имплементације нових идеја и нових приступа и још увек на путу да постану оснивачи у сопственој области – ако не и оснивачи нових институција, а затим и нових програма и методологија како би њихове локације у смислу интерпретације постале још ефикасније и ефективније,

релевантније за потребе и интересе својих посетилаца, или одрживије међу својом конкуренцијом у погледу времена и пажње савремених посетилаца који имају тако пуно алтернативних опција на располагању.

Већина данашњих оснивача нису благословени личним богатством нити великом платом; неки од њих су имали само кратку специјализовану стручну обуку, а други чак ни то. Страст за очување и преношење историје понекад је њихово главно оруђе, иако то можда није адекватна квалификација само по себи, за оснивача или иноватора у овој области, свакако је неопходна.

УТИЦАЈИ ИЗ ЕВРОПЕ

Не може се избећи сличност између неких америчких институција које сам поменуо и појединих европских примера као што је Скансен Артура Хазелијуса и други народни музеји. Ипак, није јасно да ли постоји директна веза између европских претходника и већине америчких иницијатива, или су ови други независни одговори на исте историјске околности. И Европа и Америка су доживљавале постепено нестајање традиционалног начина живота упоредо са развојом материјалне културе и вредности, а ти губици су подстицали жељу да се сачувају докази о прошлим временима, било због величања напретка, или као подсећање на времена када се живот чинио стабилнијим, чвршће укоревеним у традиционалној култури, мање искомпликован питањима која муте наше модерне животе и када је изгледало да врлине превазилазе пороке.

Многи амерички оснивачи су путовали у иностранство и могли су посетити европске локације које су инспирисале њихову каснију иницијативу код куће, али осим Палохсеимовог намерног истраживања европских прототипова, немам сазнања о другим специфичним документованим везама. Чак и без путовања, оснивачи америчких музеја на отвореном су могли научити о европским прототиповима преко других који су их посетили. Са друге стране, историја проналазака је препуна примера скоро идентичних идеја за које се чини да су спонтано и независно настале када би се стекли одговарајући услови.

Иако је сам Хазелијус фаворизовао и практиковао увођење живог наступа и демонстрације елемената у физичком окружењу Скансена, та идеја није наишла на топао пријем међу другим европским историчарима. Сходно томе, распрострањено увођење активних компоненти „живе историје“ у музеје на отвореном изгледа да је био углавном амерички феномен, иако је тешко поверовати да креатори и администратори европских локација нису били свесни истраживања која су чврсто успоставила педагошке и афективне вредности искуственог образовања.

ЗАКЉУЧАК

У припреми овог неформалног рада за објављивање у Европи, сасвим сам свестан да многе колеге из музеја на отвореном широм Европе имају скептичан или чак подругљив став према „живој историји“ каква се практикује у Америци – ту су водичи обучени у одећу израђену по угледу на ону из одређеног периода, они демонстрирају вештине које одговарају прошлом времену, а понекад и представљају себе као реинкарнације стварних људи повучених са страница историје.

Додуше, у најгорем случају, ова методологија може бити болна за свакога са озбиљним познавањем историје или интересовањем за њу. Такође, признајем, није могуће поново створити прошлост са свим њеним културним нијансама, нити применити много више од танке глазури историјског разумевања за данашње посетиоце за кратко време који они могу да проведу на било којој локацији. Ипак, у најбољем случају, жива историја може да буде убедљива и да изазове неки облик „образозабаве“ чија афективна снага далеко превазилази предавања највећих научника или најбриљантнија писана тумачења. Може бити довољно моћна да упали искру интересовања тамо где би иначе апатија превагнула. То је приступ тумачењу који захтева опсежно истраживање и посвећеност у пракси, које сигурно није могуће ефикасно спровести ако неприпремљеног појединца једноставно обучете у костим и дате му скрипту.

Верујем да је одговарајућа орјентација од суштинског значаја у припреми посетилаца да „играју игру“ интеракције са тумачима живе историје, и да је подједнако важно препознати да неки посетиоци једноставно не желе да учествују у игри. Игра неће добро проћи ако посетилац није вољан учесник или ако он покушава да избаци тумача из улоге указујући на данашње анахронизама као што су авион који лети изнад, аутомобили који пролазе оближњим путем или мобилни телефон који други посетилац користи. Такође, неће изаћи на добро ако тумач показује перверзно задовољство када примети незнање посетилаца у вези са предметима, процесима или терминологијом периода који се представља.

Може се догодити да неки, иначе високо квалификовани водичи, никако не успеју да представе информације у контексту живе историје. Други, који се никада нису добро осећали као конвенционални предавачи, имају моћ да лако и убедљиво склизну у улогу из неког периода и сасвим природно остваре интеракцију са данашњим посетиоцима, ефикасно им дочаравајући разлике и сличности између питања, технологија, вредности и ставова два времена – садашњег, у којем посетиоци живе, и давне прошлости.

Жива историја, верујем, нуди низ корисних алата који изузетно добро функционишу у неким ситуацијама, али мање добро, или никако у другим. У идеалном случају, тумач би требало да слободно користи методолошко оруђе(а) које(а) највише одговара његовој/њеној личности, дубини и ширини знања о

одређеном предмету, као и интересовањима и отворености самог посетиоца. Ни посетилац ни тумач не би требало да се осећају присиљеним на одређени начин комуникације. У сваком случају, потенцијали живе историје не би требало да буду занемарени све док се методологија не искуси у свом најбољем издању.

Морамо, наравно, искрено признати себи и својим посетиоцима да постоје границе и ограничења у нашим напорима да „поново створимо прошлост“. У најбољем случају, можемо да креирамо делимично чулну и интелектуалну перцепцију онога како је прошлост можда изгледала, звучала и мирисала онима који су живели у њој, како су се осећали они који нису били свесни како ће се историја, технологија и материјална култура одвијати изван њиховог времена. Међутим, у исто време, а посебно за оне локације које се ослањају на приход остварен од посете, а већина је таквих, морамо представити прошлост селективно – избећи историјске реалности које ће држати посетиоце подаље од музеја. Мали број посетилаца 21. века ће бити привучен, док би многи били одбијени, таквим историјским реалностима као што су путеви или стазе преплављене блатом, прашином, снегом или стајским ђубривом, немарно одбацивање смећа или људског измета, употреба намирница које су „неподобне за потрошњу“ по савременим стандардима, вода заражена колером, клозети постављени на месту модерних тоалета, итд. Равнотежа се мора константно разматрати, достизати, проценивати и поново разматрати. Нема решења једна-величина-одговара-свима, не постоји „права“, „најбоља“ или „стална“ формула, али се увек можемо трудити да пружимо информације или искуства *сваком* посетиоцу које ће му помоћи да оде са бољим разумевањем прошлости, као и путева које је свет прешао стигавши оданде доде. Служећи потребама, изазивајући радозналост и интересовање тог посебног посетиоца, свако од нас може постати „творац“ ефектног и вредног сусрета.

RON KLEY

Founding Fathers (and Mothers) of Open Air and Living History Museums in the United States

PREAMBLE

I can't claim credentials as an historian of the open air museum and/or living history movements in the United States. I've merely had and enjoyed an opportunity to play a very minor supporting role in that development during the course of more than fifty years as a museum professional, and have also had the good fortune of personally knowing some individuals who deserve to be recognized as founders or trailblazers in this field.

Some of these individuals have approached the field from a broad intellectual and academically-based background, as acknowledged subject-matter specialists and with visions of national and international scope. Others have concentrated their resources whether great or modest, and their passionate energies, upon the creation of one specific site and the development of its interpretive potentials. Still others have been self-taught amateurs, motivated primarily by a desire to preserve a multi-generational farming tradition of their own family or of their agricultural community. All have been instrumental in the evolution of this specialized field as I have come to know it.

I can claim to have known, either personally or through published sources, only a small sampling of those who deserve recognition as founders or innovators in this field. In focusing upon these individuals and their accomplishments, I certainly intend no disrespect to the great many others who haven't made my acquaintance either directly or indirectly. I'm acutely aware that an untold number of others have labored in other parts of the same vineyard – beyond my own perception but nonetheless adding to the progress and momentum of a movement much larger than themselves and their individual efforts.

For a more comprehensive and extensively footnoted listing of American pioneers in open air museum and living history sites, I would refer the reader to Chapter 3 in Jay Anderson's seminal book *Time Machines – the World of Living History*, and to Chapters 4 and 8 in Sten Rentzhog's encyclopedic *Open Air Museums – The History and Future of a Visionary Idea*. (More about these books later in this paper.)

I am sometimes awestruck by the wisdom born of experience that is to be found among the workers and administrators of even the smallest and remotest of open air museums and living history sites. The knowledge and skills of an interpreter in a grass hut museum adjacent to a brush-fenced cattle "kraal" in the QuaZulu capital of Ulundi comes to mind, and I grieve for the fact that such wisdom, even in this time of ubiqui-

tous electronic communication, is not more widely and more effectively disseminated. Surely, those of us living in more affluent societies have much to learn from others in our field who manage to survive and even thrive under circumstances that we might regard as unacceptable or hopelessly sub-standard – circumstances which in many respects mirror those of the very times past that we seek to represent and interpret in our institutions and programs.

With that as preamble, let me name just a few of those here in the United States whom I have known, either as personal friends and colleagues or by virtue of their widely recognized accomplishments, and whom I particularly respect as founders and leaders in this field. Please regard this, however, as a very subjective overview and not as an attempt at a comprehensive or scholarly treatise.

In approaching this topic I am deliberately ignoring an untold number of historic sites that consist of only a single principal structure with perhaps a few appurtenant outbuildings which exist in “open air” settings and which have been preserved and interpreted since the mid-19th century (perhaps some even earlier) with reference to their association with some specific person(s) or event(s) of historical significance rather than as a setting representative of a broader cultural context. Many of these sites are known to have made use of individuals in period clothing or approximations thereof, to greet visitors, to serve as guides and perhaps to demonstrate period tools, utensils, activities, etc. While such sites and their personnel can arguably be regarded as precursors to more extensive open air museums and more ambitious multi-sensory living history initiatives, I’ve chosen to limit the scope of my discussion of founding fathers (and mothers) to sites involving multiple structures preserved, recreated and/or collected in an environmental setting that is evocative of earlier time, and which is intended to convey some coherent sense of time, place, cultural context and interpretive theme to its visitors.

EMERGENCE OF THE OPEN AIR MUSEUM CONCEPT IN AMERICA

One can hardly ignore the contributions made, generations ago, by such pioneers as John D. Rockefeller, Jr., in fostering the research, archaeology and reconstruction initiatives that brought dozens of buildings in Virginia’s Colonial Williamsburg back to fully dimensional recreations from what had been only archaeological or archival remnants -- or Henry Ford, whose Greenfield Village in Dearborn, Michigan, provided a setting for the collection, preservation and interpretation of iconic architectural touchstones of American industrial and technological history that might otherwise have been lost to the very progress that they helped to launch. Rockefeller and Ford, of course, were individuals of rare and almost limitless fiscal resources, but they were also pioneers in recognizing the instructional value of a first-hand experiential encounter with artifacts of the past in an evocative structural and/or environmental context.

Ford, a farm boy with mechanical aptitude who became an inventor and industrialist of major stature, had once famously declared that “history is bunk!” He later clarified and expanded upon that statement, explaining his feeling that history as commonly taught and understood, with its emphasis upon kings, emperors, wars and political affairs and upon memorization of names and dates really missed the point – and that the truly significant but yet untold history of America was to be found in a narrative of progress through invention and industry.

In the earliest days of the 20th century Ford began to collect items that he regarded as representative of such progress, and of those individuals whom he regarded as worthy of credit for their milestone accomplishments. That private collection, leveraged by his multi-millionaire’s fiscal resources, ranged from watch repair tools to gigantic dynamos, steam locomotives, farming and industrial machinery and entire buildings in which noteworthy accomplishments had taken place or where iconic individuals had lived.

In 1919, Ford announced that “I’m going to start up a museum and give people a true picture of the development of the country. That’s the only history that is worth observing.... We’re going to build a museum that’s going to show industrial history, and it won’t be bunk! We’ll show the people what actually existed in years gone by and we’ll show the actual development of American industry from the early days, from the earliest days that we can recollect up to the present day.”

A decade later, the Henry Ford Museum (originally identified as The Edison Institute of Technology, in recognition of Ford’s great regard for the inventive genius of Thomas Edison) opened to the public, showcasing the highlights of Ford’s collection in four full acres of indoor exhibit space. In 1933, Greenfield Village, with its collection of historic buildings, opened immediately adjacent to the existing museum, to become what I think of as America’s first open-air museum.

Although Ford had envisioned a “live village” where craft, trade and industrial activities would be demonstrated to serve as examples of the American way of life for young people and recent immigrants, it would be more than another decade, and not until after Henry Ford’s death, that such activities would become a mainstay of the site’s interpretation and transform the static “village” into a true “living history” institution.

At about the same time when Henry Ford was formulating his ideas about history and museums, sporadic and uncoordinated efforts were underway to restore individual historic buildings in Williamsburg, which had once been the capital of the British Colony of Virginia, and which eventually became one of the flashpoints of colonial resistance to British rule that would lead to our Revolutionary War and the establishment of the United States of America as an independent nation.

A local minister, the Reverend William Goodwin, had an ambitious vision for a much more extensive and coordinated preservation, restoration and even reconstruction of Williamsburg, and that vision was to be leveraged by the personal interest and fiscal resources of John D. Rockefeller, Jr., one of America’s wealthiest individuals.

Goodwin, in 1930, described the objectives of work then underway through Rockefeller's sponsorship as something "inspirational," which would memorialize "to present and future generations the faith and sacrifice of the nation builders."

That objective was certainly achieved – perhaps to a fault, since it viewed colonial and revolutionary history from a perspective that regarded American independence as a rather foregone conclusion, and as the product of a follow-the-dots progression of prominent individuals and milestone events without much if any of the soul-searching conflicts between and among those of "loyalist" and/or "patriot" sympathies, and without full recognition of the many ways in which the story of colonial discontent, armed rebellion and eventual independence might have had alternative endings. To be sure, those complexities are better presented to present-day visitors who have opportunities to encounter and interact with role-playing interpreters whose well-researched personae convey a more fully dimensional sense of the conflicts, doubts and ambiguities that beset and might have derailed the cause of independence.

GOVERNMENTAL ROLES IN OPEN AIR MUSEUMS OF THE UNITED STATES

Many historic sites exist on lands owned by federal, state, county and municipal governments in the United States. For the most part, however, such sites consist of one or a few structures within large areas set aside as parks primarily because of their environmental significance. At such sites maintenance and operations are typically under the authority of park administrators, and the preservation and interpretation of historic elements often receive little priority. A few noteworthy exceptions include the gold rush town of Columbia, California, preserved by that state's Parks Department; the Eckley coal miners' village in Pennsylvania, preserved by that state's Historical and Museum Commission; and a group of scattered farmhouses and other 19th or early 20th century structures, remnants and ruins surviving in the largely abandoned settlement of Cades Cove, Tennessee, within the Great Smoky Mountains National Park.

In a rather different vein is the urban open air museum managed by the National Park Service at Lowell, Massachusetts – a cluster of surviving 19th century industrial buildings including an operational textile mill and adjacent boarding houses where female factory workers eked out a bare subsistence under strict supervision. A visit to the boarding house, followed or preceded by passage through the factory amid the deafening noise and vibration created by scores of operating looms conveys a sensory experience of life and work in that industrial environment that no other mode(s) of interpretation could possibly provide.

Still another large category of open air sites, also administered by the National Park Service but significantly different from those focusing upon America's national or colonial history, are the many highly evocative prehistoric ruins of the southwestern United

States. Interpretation of these sites tends to emphasize their structural, architectural and ecological characteristics rather than the details of individual, family, clan or community life within those structures, since so much of that more human story remains a matter of conjecture based upon fragmentary archaeological evidence.

There are doubtlessly other examples, but the ones I've cited are those that stand out in my mind as the best examples of open air museums operated under governmental jurisdiction in the United States.

THE MERGER OF "OPEN AIR" AND "LIVING HISTORY" BY A FAMILY OF COLLECTORS

In the late 1920s and early 1930s, three brothers of the Wells family became avid collectors of historic furnishings, tools, utensils and other artifacts of early rural and town life from their area of central Massachusetts. Their combined holdings grew to the point where the brothers were literally crowded out of their own living space and were forced to consider alternative options for housing their collections and making them available to interested others.

The solution that they decided upon was to create a "village," using historic buildings relocated from sites in mostly nearby communities, to furnish those buildings with collection items relating to the domestic and commercial activities of times past, **and** to bring their village to life with the introduction of water power and shops in which historic crafts and trades would be demonstrated.

Their "Old Sturbridge Village," which opened to the public in 1946, was, I believe, the first open air museum in the United States that was planned from the outset and then actually executed as a "living village," combining static displays of historical artifacts and architecture with live demonstrations of historical activities...a combination that would gradually find its way into many if not most American open air museums.

By the time the village was nearing completion the three Wells brothers were well along in years, and they chose to pass the managerial responsibilities for their project on to an energetic woman, Ruth Wells, a daughter-in-law to one of the collecting brothers. So it was that the village would be administered at the time of its public opening and through its critical initial years by a "founding mother."

URBAN RENEWAL AS A DESTROYER OF HISTORY AND A STIMULUS TO PRESERVATION

The end of World War II brought a major resurgence of efforts in America to revitalize older cities – demolishing "blighted" areas to make room for new developments that

would spur the postwar economy. The result provided an economic stimulus, to be sure, but much of historical interest and value was lost in the process. Fully one third of Boston, one of the nation's most historic cities, was systematically leveled to make room for new office, governmental and apartment buildings. This came to be viewed as the most egregious excess of the "urban renewal" movement. Indeed, the wartime bombings of British and German cities could hardly have exceeded the scope of this planned devastation!

Just an hour's drive north of Boston the old coastal city of Portsmouth, New Hampshire, had embarked upon its own urban renewal when individual citizens and citizen groups began to reconsider the anticipated costs and benefits with the recent experiences of other cities in mind. Portsmouth could claim an unusual, perhaps unique, number of urban residential buildings of the 17th through 19th centuries in their original locations. Before bulldozers could erase this architectural heritage, citizen intervention resulted in the salvation of a cluster of the most historically significant structures and the formation of a preservation/restoration initiative that gave rise to today's Strawberry Banke Museum. That institution is, to the best of my knowledge, the only open air museum in America whose "founding father" was a community – through a collaboration of local organizations in which women had played leading roles.

There's no doubt that a preservation ethic was the primary motivation for many of those involved in saving Portsmouth's historic but dilapidated "Puddledock" neighborhood which was to become the Strawberry Banke Museum. For others, however, the potential for attracting tourists and tourist dollars to the city was the true driving force. Many dreamed of a "Williamsburg North," where hoards of visitors would leave tons of money to enrich area merchants and service providers. Both objectives were ultimately realized, although the influx of visitor revenues has never lived up to the most starry-eyed commercial projections.

A SPANISH COLONIAL SITE IN THE AMERICAN SOUTHWEST AND ITS FOUNDING FAMILY

On fully as large a physical scale as Ford's or Rockefeller's initiatives, but largely unrecognized beyond its own locality, was a labor of love undertaken in the early 1970s by Yrjo Paloheimo (most people knew him as "Y.A." or "George"), a Finnish diplomat, and his American wife, Leonora Curtin. Working together, and motivated by Leonora's love of Spanish Colonial history in New Mexico, they undertook the mission of collecting and preserving the traditions and artifacts of Hispano culture in a place called El Rancho de Las Golondrinas, just south of Santa Fe, New Mexico.

Although far less widely known than Williamsburg, Greenfield Village or other major American open air museums, the Rancho arguably conveys as rich a sense of place, and of times past, as any site that I have seen on any of four continents. Like Rockefel-

ler's Williamsburg, but unlike Ford's Greenfield Village, or the Wells brothers' Sturbridge Village, the sprawling Rancho includes in situ remnants of a genuinely historic site – a “paraje” or way station on El Camino Real between Santa Fe and Mexico City. It was the final overnight stop for travelers northbound to Santa Fe, and the first for those heading southward along that major trade artery of Spain's New World empire.

Perhaps more than any other open air museum site in the United States, this one was based upon a deliberate and systematic study of European sites. Yrjo Paloheimo had toured a dozen or more of those sites in Scandinavia, the Netherlands, Austria, Switzerland, France, Spain and Portugal during the summer of 1953, taking copious notes and distilling them into what was to become a plan for his own, and Leonora's, unique creation.

If I have devoted more ink to El Rancho de Las Golondrinas than to some other open air museum sites in the United States, it may be in part because I was privileged to have met both Y.A. and Leonora Paloheimo, to have known their son George and his wife Rita for 30+ years through our mutual affiliation with ALHFAM, and to have seen their sons, Sean and George grow from infants to adults who now represent the third generation of their family committed to the preservation and the excellence of this extraordinary site. Even if I had never enjoyed those connections with the Paloheimo family, El Rancho de Las Golondrinas would have won a place in my mind and heart as one of the most evocative and distinctive historic sites I have experienced in my 75 years!

A DEDICATED DISCIPLE AND FOUNDER OF EXCELLENCE ON A SMALL SCALE

E. Alvin (Al) Gerhardt surprised many of his friends and acquaintances when, instead of retiring from work in a family-owned textile firm, he enrolled in a graduate program of museum studies, and became the first professionally trained director of a tiny and relatively obscure open air museum in the town of Piney Flats, Tennessee. Under his leadership, that site (known as Rocky Mount) implemented living history interpretive programs, became well known and well respected among American practitioners of living history, and became one of the first open air museums, and certainly the smallest, to achieve the status of full accreditation by the American Association of Museums (now the American Alliance of Museums). Al and his site became a shining example underscoring his conviction that institutional quality is not dependent upon size or budget, and that small size and limited resources are no excuse for mediocrity.

He went on to yet another eight years of service to the field as the founder of a museum studies program at Tusculum College. There, his experience, his enthusiasm and his values were passed along to a new generation of fledgling professionals who, I'm confident, are now making their own noteworthy contributions to the museum profession in general and to the more specialized fields of open air and living history museums.

SOME LITERARY FOUNDERS

Any retrospective consideration of open air museums in the United States, and their interpretive practices must pay respects to a few seminal publications that have provided both an intellectual and philosophical framework for this institutional genre, as well as pragmatic “how to” guidance based upon the collective experience and best practices of pioneers in the field.

The 1957 book *Interpreting our Heritage*, by Freeman Tilden of the National Park Service, was one of the first, if not *the* first American publication to summarize and organize principles of interpretation applicable (but not limited) to open air museums. This slim but meaty volume (since reprinted and still widely available) remains a classic in its field. Tilden was also a strong advocate for the introduction of living history activities, including demonstrations, “animation” and visitor participation as components of site interpretation. His own agency’s authorities were generally receptive to that concept, but seldom received the governmental appropriations needed to hire, train and equip the additional personnel required for its optimum implementation. In 1976, at the peak of observances, public interest and federal funding relating to the bicentennial of the American Revolution, the National Park Service reported living history activities underway at more than 70 of its sites throughout the country. Since that time, however, the funding allocated to such activities has significantly diminished.

Another thin tome whose influence greatly exceeded its modest size was the 1967 book (scarcely more than a booklet) *The Past in Action: Living Historical Farms*, by Dr. John T. Schlebecker, then Curator of Agriculture at America’s national museum, the Smithsonian Institution. John went on to become a key advocate for the establishment of ALHFAM, and for the maturation of that initially small organization into one of national and international stature. He was one of those who initially advocated for a limited number of large regionally representative historic farm sites to be administered by the federal government, but he accepted the demise of that concept with good grace and became an apostle of excellence within the far more numerous, more diverse, and sometimes more chaotic community of open air and living history institutions that exists today in the United States. The basic ideas outlined in his 1967 book(let) and subsequent publications remain valid and valuable.

The literature of open air museum interpretation, as practiced in America, would be seriously incomplete without a mention of Dr. Jay Anderson, who earned his “front line” experience as a research-oriented staff member or consultant/contractor at several such sites, and as the director of two different living historical farming museums (the 18th century Colonial Pennsylvania Plantation, near Philadelphia, and the 19th century Man and His Bread Museum in northeastern Utah) during the 1970s and ‘80s. He then went on to encapsulate his own experience, and that of others, in the 1984 book *Time Machines – The World of Living History*, which quickly attained “must read” (and

re-read) status as a “how-to” manual among practitioners of the art, craft, science and magic of re-creating a sense of the past in an open air museum context.

By virtue of the concepts and methodologies compiled and codified in these three books, Tilden, Schlebecker and Anderson may deserve to be credited as the co-founders of scores of open air museums and interpretive programs throughout the United States and beyond.

Yet another and more recent publication, whose full impact on the field remains to be assessed, is the 2007 book *Open Air Museums – The History and Future of a Visionary Idea*, by Sten Rentzhog. It is a weighty volume, both literally and figuratively, international in scope and incorporating as encyclopedic a survey of the open air museum community as can be found anywhere. Rentzhog traces the philosophical and physical development of the open air museum genre from its conception to the near-present day, citing examples worldwide but primarily in Europe and North America – examples ranging from the largest and best known to some of the smallest and least known, but which are nonetheless innovative and exemplary in their own right. In contrast to the other publications that I have cited here, this is not an “easy read,” but it is certainly a rewarding one.

AN EXTRAORDINARY “FOUNDING MOTHER”

I must include a tribute here to an extraordinary “founding mother” -- Ethel “Billie” Gammon, who dedicated more than half a century of her life and energy to turning “Norlands,” a 19th century hill country farm in Maine (at the northeastern corner of the United States) into a “Living History Center” that preserves and communicates agricultural practices, everyday rural living skills and social values of another time to present-day visitors of all ages.

Thanks to Billie’s tireless effort, and that of others who have followed in her footsteps, Norlands has become a place where visitors not only hear about history and see historical activities being carried on, but are given an opportunity to step into that history and play a role in those activities – whether as a “scholar” under a stern “schoolmarm” in the one-room Norlands crossroads schoolhouse, as a harvester of ice from the nearby pond on a frigid day in January, as a winnower of beans in preparation for an autumn supper, as a gatherer of maple sap in March, or as a participant in a multi-day “total immersion” experience, living the role of an 1870s farming family member (chamber pots included).

Some among the mostly volunteer staff members at Norlands have researched and re-created historic personae based upon actual residents of the surrounding farming community, and have used these identities effectively in their interpretive interactions with visitors. Among the most memorable and truly beloved of these was Billie Gammon’s own

alter ego, Mercy Lovejoy -- an impoverished widow who was outspoken in her advocacy for women's issues of her time and in her criticisms of 19th century social and legal provisions for the indigent (which included auctioning the responsibility for a pauper's room, board and clothing to the lowest bidder, with predictably denigrating results).

STRENGTH IN NUMBERS —THE BIRTH AND DEVELOPMENT OF ALHFAM

In 1970 a group of agricultural historians banded together to form ALHFAM, the Association for Living Historical Farms and Agricultural Museums, in order to promote experiential history as a research, teaching and learning methodology. Chief among its founders and early leaders was Dr. John T. Schlebecker, then head of the Division of Extractive Industries (agriculture, forestry and mining) at the Smithsonian Institution's National Museum of American History. Other founders included representatives of the U.S. Department of Agriculture and the National Park Service, as well as museums and historic sites large and small...and myself, out of individual curiosity, since my institutional employer at the time had no experience or aspirations involving open air or living history initiatives.

Although ALHFAM (now the Association for Living History, Farm and Agricultural Museums) has proven to be a stimulus and a source of guidance to scores of open air museums and living history sites in the United States and elsewhere, that was not the original intent of its most prominent leaders. Rather, at least some of them were concerned about the multiplicity of historic farm initiatives taking root across the country on the eve of our National Bicentennial observances. They felt that federal grants awarded to these independent and uncoordinated organizations might dissipate resources which would be needed to fund their more ambitious vision – a limited but coordinated series of living historic farms representing key regions and periods of American agricultural history, and maintained by a collaborative consortium of federal agencies including the Department of Agriculture, the National Park Service and our national museum, the Smithsonian Institution. Such a system of federally-operated historical farms would essentially be modeled after European prototypes, although their interpretation would lean more heavily upon demonstrations of historic methods and activities.

Annual ALHFAM conferences at the regional and national/international level have become important opportunities for colleagues in our specialized field to learn from one another's successes and failures, and to be reminded that they are all parts of an institutional and professional community sharing common goals and convictions – even if they are also competitors on a day to day basis for funding support, public recognition and attendance. A quarterly *Bulletin* and annual conference *Proceedings* provide a published record of the organization's activities and of research and programmatic initiatives undertaken by its individual and institutional members.

In recent years, ALHFAM's web site (www.alhfam.org) and its e-mail forum for "real time" communication among members have made it much easier to provide and receive mutual support through a free flow of information and experience. Perhaps equally important, these technologies have helped to underscore the realization that even solitary individuals at relatively isolated sites are members of a community that shares common concerns and objectives. A sympathetic ear and a source of knowledgeable assistance are always, electronically, close at hand.

PRESENT STATUS OF AMERICAN OPEN-AIR MUSEUMS AND LIVING HISTORY SITES

The dream of some governmental bureaucrats regarding creation of a national system of federally supported historical farms never reached or even approached fruition. Thus, the living history and/or open air museum movement in the United States continues to be dominated, for better and for worse, by independent organizations that are incorporated under the statutes of their respective state governments and operate under tax-exempt status granted by the federal government. They compete with one another for support from private, governmental, corporate and foundation sources. Their roles often overlap and are sometimes redundant in terms of their missions and the audiences that they aspire to attract and serve, and almost all are consistently underfunded and understaffed in relationship to their self-defined missions and their never-ending maintenance needs.

On the other hand, this same inter-institutional competition and the absence of any central coordinating authority has given rise to an extraordinary range and number of diverse and creative approaches to the challenge of interpreting history to an American public that is distressingly ignorant of historical facts and concepts, and to the equally daunting task of interpreting agricultural concepts and activities to a largely urban public that has woefully little understanding regarding the origins of its food supply or the realities of farm life, whether past or present. It is both comical and tragic to see the number of American children, and adults, who have no conception of the connection between crops or livestock in the field and the neatly packaged meats, vegetables and processed foods in their local markets!

Under these circumstances there are opportunities, and perhaps even responsibilities, for just about any staff member or volunteer at any living history site or open air museum to become a "founding father" (or mother) in his/her own right by observing and experimenting in search of more effective ways to stimulate visitors' interests, and to convey understandings about the past that can illuminate the present and provide insights applicable to the future – and to then share the results of such experimentation within a community of common interest where they may germinate and bear fruit.

THE FOUNDING CONTINUES

Dr. Sten Rentzhog's book *Open Air Museums: The History and Future of a Visionary Idea*, devotes almost as much commentary to little Norlands and to Billie Gammon as he does to some of the best known and most prestigious of living history and open air museum sites, and he includes Norlands as one of the most noteworthy sites on a map of North America. His assessment of this tiny, out-of-the-way, understaffed and underfunded site provides ample evidence that "founding fathers" (and mothers) in the field of living history and open air museums are not all figures of the past. They are still among us here in the 21st century, still in the process of formulating, testing, revising and implementing new ideas and new approaches, and still on their way to becoming founders in their own right – if not founders of new institutions, then founders of new programs and methodologies to make their sites more interpretively effective and affective, more relevant to the needs and interests of their visitors, or more viable in their competition for the time and attention of modern visitors who have so many alternative options available to them.

Most of these present-day founders are not blessed with personal fortunes or generous salaries, and some have had little or no specialized professional training. A passion for preserving and communicating history is sometimes their principal asset and, although that might not be an adequate qualification, in itself, for a founder or innovator in this field, it is certainly the most indispensable one.

EUROPEAN INFLUENCES

One cannot escape the similarity between some of the American institutions that I have mentioned and such European counterparts as Artur Hazelius' Skansen and other folk museums. Still, it is not clear whether there was a direct connection between European antecedents and most of the American initiatives, or whether the latter were independent responses to the same historical circumstances. Europe and America were both experiencing the gradual disappearance of traditional ways of life along with their associated material culture and values, and those losses were fueling a desire to preserve evidence of times past, either for the sake of glorifying progress since those times or as a reminder of times when life seemed more stable, more firmly rooted in traditional culture, less complicated by issues that roil our modern lives, and when virtues seemed to outweigh vices.

Many of the American founders had traveled abroad, and could have visited European sites that inspired their subsequent initiatives at home, but aside from Y.A. Paloheimo's deliberate survey of European prototypes I'm unaware of any specific documentable linkages. Even without traveling, the founders of American open air museums might have learned of European prototypes through others who had visited such sites.

On the other hand, the history of invention is replete with examples of nearly identical ideas that appear to have arisen spontaneously and independently once requisite conditions had been established.

Although Hazelius himself favored, and practiced, the introduction of live performance and demonstration elements into the physical setting at Skansen, the idea did not earn a warm reception among other European historians. Consequently, the widespread introduction of active “living history” components into open air museums appears to have been a largely American phenomenon, although the creators and administrators of European sites could hardly have been unaware of research that firmly established the pedagogical and affective values of multi-sensory experiential education.

A POSTSCRIPT

In preparing this informal paper for publication in Europe, I’m well aware that many European colleagues in the open air museum field have taken a skeptical or even derogatory view of “living history” as it is practiced in America – often featuring interpreters garbed in replica period clothing, demonstrating period-appropriate tasks or skills, and sometimes presenting themselves as the reincarnation of an actual person drawn from the pages of history.

Admittedly, at its worst, this methodology can be painful to anyone with a serious knowledge of or interest in history. Also admittedly, it is not possible to recreate the past with all of its cultural nuances, or to apply much more than a thin veneer of historical understanding to present-day site visitors in the course of the brief time they may spend at any site. Yet, at its best, living history can be a compelling, and insight-provoking form of “edutainment” whose affective power far exceeds that of the most erudite scholarly discourse or most brilliantly written interpretive captions. It may be powerful enough to strike a spark of interest where apathy might otherwise prevail. It is an interpretive approach that requires extensive research and dedicated practice if it is to be done well, and it certainly cannot be effectively implemented simply by handing a costume and a script to an otherwise unprepared individual.

I believe that an appropriate orientation is essential in preparing visitors to “play the game” of interaction with living history interpreters, and that it is equally important to recognize that some visitors simply will not choose to play. The game will not go well if the visitor is an unwilling participant, or is bent on trying to draw the interpreter out of character by pointing to such present-day anachronisms as a plane flying overhead, cars passing along a nearby highway or a mobile phone being used by another visitor. Neither will it go well if the interpreter exhibits perverse pleasure in a visitor’s probable ignorance concerning objects, processes or terminology of the period being represented.

Some otherwise highly qualified interpreters may fail miserably at presenting information in a living history context. Others, who might never feel at ease as a conventional docent, slip easily and convincingly into the persona of a period character who can interact comfortably with present-day visitors and effectively communicate differences and similarities between the issues, technologies, values and attitudes of the visitor's time and that of a time long past.

Living history, I believe, provides a set of useful tools that work superbly well in some situations, but less well, or not at all, in others. Ideally, an interpreter should feel free to use the methodological tool(s) best suited to his/her personality, to her/his own depth and breadth of subject-related knowledge, and to the interests and receptiveness of a particular visitor. Neither the visitor nor the interpreter should feel forced into an ill-fitting mode of communication. In any case, the potentials of living history should not be discounted until one has had an opportunity to experience the methodology at its best.

We must, of course, honestly admit to ourselves and to our visitors that there are boundaries and limitations in our efforts to "recreate the past." At best, we can create a partial sensory and intellectual perception of what the past might have looked, felt, sounded and smelled like to those who lived in it and who were unaware of how history, technology and material culture might unfold beyond their own time. At the same time, however, and especially for those sites that rely, as most do, upon income derived from visitation, we must manage to represent the past selectively -- avoiding historic realities that will drive visitors away. Few 21st century visitors would be attracted, and many would be repelled, by such historic realities as roads or pathways awash with mud, dust, snow or manure, the careless strewing of garbage or of human excrement, the use of foods that are "unfit for consumption" by modern standards, water tainted with cholera, privies in place of modern toilet facilities, etc., etc., etc. Balances must constantly be considered, arrived at, evaluated and reconsidered. There will be no one-size-fits-all solution, no single "right" or "best" or "permanent" how-to-do-it formula, but we can always strive to provide *each* visitor with the information or the experience that will help him or her to come away with a better understanding of the past, and of the ways by which the world got from there to here. By serving the needs, provoking the curiosity and engaging the interest of that particular visitor we can each become a "founder" of an effective and worthwhile encounter.

АНДЕРС САНДВИГ –
ОСНИВАЧ МЕЈХАГЕНА И
ЊЕГОВО НАСЛЕЂЕ

**Anders Sandvig –
the founding father of
Maihaugen and his legacy**

Гауте Јакобсен и Јостејн Скурдал
Фондација музеја у Лилехамеру

Gaute Jacobsen and Jostein Skurdal
Stiftelsen Lillehammer Museum

Гауте Јакобсен (рођен 1962.године) је етнолог и историчар друштвене историје, дипломирао на Универзитету у Ослу. Завршио је мастер студије бавећи се конфликтима у сеоским имањима у јужној Норвешкој током XVIII и XIX века. Музејску каријеру започео 2003. године као управник одељења у Мејхагену, да би од 2010. године постао директор музеја.

Јостејн Скурдал (рођен 1953.године) је доктор наука у области екологије а звање је стекао на Универзитету у Ослу. Његова теза бави се екологијом и управљањем одгајања слатководних ракова. Публиковао је преко сто научних радова. Скурдал је постао управник Музеја у Лилехамеру 2014.године, а раније је био директор на универзитету и истраживачком институту.

Gaute Jacobsen (b. 1972) is ethnologist and cultural historian, graduated from the University of Oslo. He finished his MA on 18th and 19th century peasant property conflicts in southern Norway. In 2003 he started as department manager at Mailhaugen and became director of the museum in 2010.

Jostein Skurdal (b. 1953) is dr. philos. in ecology from the University in Oslo. His thesis was on ecology and management of freshwater crayfish. He has published more than a hundred scientific articles. Skurdal became head of Lillehammer Museum in 2014, and has earlier been director in the university and research institute sector.

Апстракт

Андерс Сандвиг, рођен 1862.године, био је један од првих отаца оснивача музеја на отвореном у Европи. Пред крај XIX века унија са Шведском постала је крајње непопуларна и Норвежани су се, трагајући за својим идентитетом, окренули према народној култури. Мејхаген постаје значајан музеј због тога што су се традиционална норвешка култура и начин живота још увек могли пронаћи у руралним подручјима, а не у великим урбаним градовима. Сандвиг је био приповедач и користио је куће и збирке како би стварао фасцинантне приче о прошлости. Био је цењен зубар, а написао је бројне књиге о норвешкој народној култури.

Abstract

Anders Sandvig, born in 1862, was one of the first founding fathers of open air museums in Europe. In the end of the XIX century the union with Sweden became increasingly unpopular and Norwegians, in search of their own identity, started to orient themselves towards folk culture. Maihaugen became an important museum because the traditional Norwegian cultural and way of life were still to be found in rural areas, not in big urban centers. Sandvig was a storyteller and used the houses and collections to create fascinating stories of the past. He was a renowned dentist and wrote a number of books and articles on Norwegian folk culture.



1
Андерс Сандвиг у својој канцеларији у Мејхагену. Портрет на зиду је је Ханс Ал, оснивач норвешког музеја на отвореном у Ослу. Други портрет је аутор Бјорнстјерн Бјорнсон.

2
Андерс Сандвиг са представницима историјске театарске изедбе. Сандвиг стоји поред коња са кочијама, док аутор Сигрид Ундсет стоји у средини дворишта

3
Камила Дамгард, Скулптура посвећена Андерсу Сандвигу у Мејхагену

4
Мејхаген, данас, фото Ине Ериксен

1
Anders Sandvig at his office desk at Maihaugen. The portrait on the wall is Hans Aall, the founder of Norwegian Open Air museum in Oslo, and the second portrait is author Bjørnstjerne Bjørnson.

2
Anders Sandvig enjoys theater and historical plays. He stands next to the carriage holding a spear and the author Sigrid Undset stands in the middle in the background

3
Camilla Damgard, Sculpture dedicated to Anders Sandvig

4
Maihaugen, today, photo Ine Eriksen

ГАУТЕ ЈАКОБСЕН И ЈОСТЕЈН СКУРДАЛ

Андерс Сандвиг –

оснивач Мејхагена и његово наслеђе

ДЕТИЊСТВО И ОБРАЗОВАЊЕ

Андерс Сандвиг је рођен 11. маја 1862. године у Френу, на западној обали Норвешке. Одрастао је на малој фарми и од ране младости је био обучаван за разне вештине, што га је учинило оствареним занатлијом. Већина младих у овој области постајали би рибари и власници малих пољопривредних добара. Међутим, Сандвиг није волео море и патио је од морске болести. Био је успешан у школи и вешт у занатима, а када му је било 15 година, пријавио се за рад у најближем граду, Кристиансанду. Почео је да учи за ковача, а касније и за златара. Први зубар у области ангажовао је златара за производњу протеза и вештачких зуба. Андерс Сандвиг је убрзо постао златар који ради за стоматолога. Зубар је приметио његове вештине и почео да га обучава да и сам постане стоматолог.

Сандвиг је наставио своје учење у Ослу, норвешком главном граду, где је и дипломирао 1882. године. Између 1882. и 1884. боравио је у Берлину на специјализацији како би усавршио своје вештине; међутим, разболео се и морао да се врати у Норвешку. Лекар је рекао да има озбиљну болест плућа и да неће још дуго поживети. Препоручио му је да се због здравља пресели у Лилехамер. Стигао је тамо у фебруару 1885. године. У то време Лилехамер је имао неких 1.700 становника.

СТОМАТОЛОГ

Сандвиг је радио као зубар од 1882. до 1940. године. Отворио је своју праксу у Лилехамеру у марту 1885. У почетку је морао сам да направи већи део алата. Због свог здравственог стања радио је само од десет до тринаест часова пре подне и од шеснаест до седамнаест часова по подне. Током јесени 1885, пропутовао је доњим делом долине Гудбрандсдалена као стоматолог, а 1887. обишао је целу долину Гудбрандсдален, по први пут прелазећи више од 200 километара. Те године је имао укупно 1.160 пацијената. Сандвиг је био први зубар у тој области, а здравље зуба код људи било је јако лоше.

Сандвигова стоматолошка пракса је била највећа у нордијским земљама. Постао је међународно признат као стоматолог, а на међународној изложби у Лондону 1897. добио је диплому части и златну медаљу за инвентивни развој

протеза. Постао је светски познат по изради вештачких зуба од алуминијума. Био је активан и постао почасни члан Норвешког удружења стоматолога.

ОСНИВАЧ И ЊЕГОВА ВИЗИЈА

Андерс Сандвиг је био активан музејски радник и оснивач неколико генерација музеја од 1887. до 1950. године. Након случајног почетка, он је постепено стварао оно што је постало један од најпознатијих музеја на отвореном у свету. Самоуки Сандвиг је слободније размишљао од свог колеге из Норвешког народног музеја, Ханса Ала; заправо, често пионири музеја долазе из средина које нису музејске саме по себи.

Док је био у Берлину, Сандвиг је имао пријатеља који га је водио у разне музеје што је у њему пробудило интересовање за прикупљање и приказивање историјског материјала. Заинтересовао се за локалну културу и историју, а у Лилехамеру је имао контакте са људима који су куповали старе рукотворине из краја. Прикупљање старих предмета је било модерно у круговима средње класе, а он је имао пријатеље и познанике који су такође били колекционари.

Једног дана у пролеће 1886, Андерс Сандвиг је стајао у дворишту у Лилехамеру и посматрао пет вагона натоварених старим намештајем и предметима из долине Гудбрандсдален. Намештај је био намењен колекцији Артура Хазелијуса у Стокхолму, у Шведској. Ово је пробудило Сандвигову жељу да сачува вредну традицију Норвешке и Гудбрандсдалена. Било му је жао што није имао неопходна средства да откупи намештај и спречи његов извоз у Шведску. У то време Норвешка није имала национални музеј и врло мало од њене народне уметности се налазило у постојећим музејима.

Тако је Сандвиг 1887, са својих 25 година, започео оно што је постало велики задатак у његовом животу – оснивање збирке народне уметности. У почетку је куповао мале предмете на својим путовањима у Гудбрандсдален као стоматолог. Прва ставка је била дрвени пехар 1887. године. Током деведесетих, колекција је нарасла и он је морао да пронађе неки начин да управља њоме. Године 1894, купио је стару кућу из Ликреста у Шоку и коњском запрегом је превезао у своју башту у Лилехамеру, удаљену око 200 километара. Та колекција, Сандвигова збирка, отворена је за јавност 1895, а 1901. године у његовој башти се налазило 6 кућа које су приказивале народну културу. Збирке су се налазиле близу пруте. Био је у сталном страху од пожара, као и од недостатка простора. Године 1901. колекција је откупљена од Лилехамер Бис Вела, а 1904. пресељена близу града Мајхавгена. Од 1902. године збирка добија годишње донације од Владе.

Године 1907. Сандвиг је написао први водич кроз Мајхавген у коме је представио своју визију музеја:

„Мој циљ са Мајхавгеном није да створим музеј са шематским приказима, нити само да прикупљам заборављене предмете из прошлости - оно на шта наиђем - кућу или алат.

Ја видим Мајхавген као збирку домова у које можете директно ући и упознати људе који су живели у њима, научити о њиховом начину живота, осетити њихове укусе, упознати се са њиховим радом“.

Андерс Сандвиг је био идеалиста и све до 1916. године није примао плату као директор музеја. Радио је као зубар рано ујутро и касно увече, а између тога у музеју где је проводио викенде и касне вечерње сате.

Током свог живота, Андерс Сандвиг је прикупио око 100 кућа и 30.000 предмета. Сакупљао је примерке из Гудбрандсдалена, долине која се простире на више од 200 километара од Лилехамера ка северу, до планина Довре и Јутунхејмена. Овде је уметност градитеља, ковача, дрво-резбара и сликара цветала стотинама година, можда више и богатије него у било ком другом делу Норвешке. Како је Сандвиг прикупљао све више кућа и уметничких предмета тако су и његови суграђани почели да се интересују за збирку и помажу Сандвигу финансирањем његовог рада. Без ове финансијске подршке не би било могуће наставити прикупљање. У другој половини 19. века, неколико власника је сматрало да стари намештај, ткања, коњска опрема и слични предмети немају практичну вредност, а мисли о њиховој естетској или културној вредности су тек биле далеко од њихових умова. Ово је подједнако важило и за оронуте старе зграде за чије су одличне пропорције, грађевинску конструкцију и уметничко украшавање углавном били слепи. Поред финансирања потребног за куповину предмета и кућа, њихов транспорт и поновно подизање су такође били скупи. Андерс Сандвиг је имао много помагача и мноштво поузданих контаката у Гудбрандсдалену. Ови помоћници су били важни да би се добио приступ и стекло поверење у локалним заједницама.

Сандвиг је био визионар, а један од примера за то јесте када је купио фарму Бјорнстаду 1913. године и преселио свих њених 26 зграда у Мајхавген. Када је обновљена, кућа је била скоро иста као и оригинално здање на фарми, а студенти архитектуре су били ангажовани у процесу. Ово је вероватно први пут да је цела фарма премештена у музеј и пример који су други музеји на отвореном следили. Касније су и друге фарме пресељене; оне илуструју живот различитих људи, богатих и сиромашних, у Гудбрандсдалену.

Андерс Сандвиг није имао формално образовање у области историје и културе, али је прочитао и написао много тога и постао члан Норвешке академије наука и писма. Написао је око 20 чланака и књига од 1907. до 1948. године.

ЗБИРКА УМЕТНОСТИ И ЗАНАТА

Сандвиг је сам био вешт занатлија и посвећен томе да сачува знање и наслеђе мајстора. Године 1914. планирао је велику изложбу живих заната, као део прославе поводом обележавања стогодишњице доношења норвешког Устава. Међутим, није добио потребна средства. Упркос томе, успео је да прикаже различите традиционалне занате. Године 1921, Мајхавген добија националну одговорност за занате у Норвешкој и велики број заната попут ковачког, столарског, лимарског, шеширџијског и грнчарског су приказани у музеју на отвореном. Сандвиг је посетио Изложбу уметности и заната у Гетеборгу 1922. године и она му је пружила додатну инспирацију. За неколико година је прикупио и приказао 60 радионица, реалистично и животно у оној мери у којој је то било могуће у Мајхавгену. Изложба је отворена 1937. године.

ПРИПОВЕДАЧ

Андерс Сандвиг је био вешт приповедач и трудио се да посетиоцима дочара стварне животне приче из старих времена. Он је желео да пренесе значај националне културне баштине из романтичног периода. Рано је почео да окупља људе у старој кући у којој је демонстриран живот ранијих генерација и прича им о њиховом свакодневном животу.

Још средином деведесетих година 19. века, Сандвигове колекције су постале добро познате. Еминентни појединци из области културе су писали у националним новинама о новој атракцији у Лилехамеру и описивали ове популарне обиласке. Андерс Сандвиг је волео да води људе унаоколо и прича им о свему. Током обилазака које је водио, имао је прилику да упозна људе који би му касније помагали.

У предговору својим мемоарима, Сандвиг хвали новинаре који су га подржавали током свих ових година: „Без њихове помоћи не бих постао то што јесам“. Сандвиг је био мајстор у одржавању контаката са новинарима. Музеј је постао познат у целој земљи као да је био национални музеј.

АНДЕРС САНДВИГ – ЈОШ УВЕК ПРЕДМЕТ ДЕБАТЕ

Оснивачи су важни, не само док су живи, већ и као континуирани утицај и инспирација за музеј данас. Ми испуњавамо њихове визије и снове. О развоју музеја се расправља, како унутар, тако и изван њега. Људи у граду Лилехамеру и долини Гудбрандсдален јако су везани и имају осећај „власништва“ над Мајхавгеном,

отуда је наша организација пријатеља музеја, са више од 6.000 чланова, највећа у Норвешкој.

Два догађаја могу дати интересантну перспективу читаоцу о важном положају оснивача у садашњости. Први је именовање и нови лого музеја из 2004. године, а други је јубилеј – 150 година од рођења Андерса Сандвига, који је обележен 2012. године.

У Норвешкој је процес консолидације или фузије музеја почео (године). Процес је имао два циља. Најважније је било да се направи мањи број одрживијих музејских јединица, а друго је било стварање мреже народних музеја, која би кроз сарадњу ојачала музејску праксу. Мајхавген је спојен са Националном поштанским музејом, Норвешким олимпијским музејом и два ауторска дома – Авлестад из Бјорнстјерне Бјорнсона и Бјеркебек из Сигрид Ундсета. Такође, одлучено је да ће име обједињене установе бити Мајхавген и да се неће користити „Мајхавген. Сандвигова збирка“ (Maihaugen. De Sandvigske Samlinger). Сви музеји у оквиру организације су користили своје ентитетске називе у маркетингу и комуникацији. Нови лого и профилни програм креирани су и реализовани. Упоредо са резултатима, дошло је и до дебате и критике.

Историја Музеја и наслеђе Андерса Сандвига коришћени су у сучељавању различитих погледа и ставова. С једне стране Музеј је уништио име оснивача и створио раздор у локалној заједници. Одговор је био да се Музеј оправдао користећи име Мајхавген, као што га је и Андерс Сандвиг назвао. У тумачењу и разумевању емоција које су уследиле, показано је да су све стране дале снажан допринос и Мајхавгену и Андерсу Сандвигу. Дебата је коначно утихнула у медијима, али кренуо је подземни покрет, који ће избити као вулкан.

Покренута је иницијатива у Лилехамеру којом је започето прикупљање новца за скулптуру у част оснивача Мајхавгена. Иницијатива је свакако била жаока намењена управи. Основан је широк и формалан жири са јасним мандатом. Изгледало је да вулкан мирује, а прикупљање новца је текло без проблема. У стварности, магма је надлазила. Дошло је до малих ерупција. Прво, предлози да треба направити традиционалну бронзану статую Сандвига, а не модеран споменик који је мандат предвиђао. Уметност, укус и оснивач музеја – то су биле запаљиве супстанце. Жири је направио избор.

Скулптура се састоји од 52 усправне гвоздене шипке које су појединачно исечене и постављене тако да приказују портрет Андерса Сандвига са различитих страна и углова. Још једна мала ерупција је избила када делимично провидни споменик није открио лице оснивача онако како је било планирано. Није била грешка у скулптури, већ је комбинација транспарентности и позадине учинила портрет нејасним.

Када је скулптура направљена 2012. године, Мајхавген се спремао за прославу 150 година од рођења Сандвига. Програм је почео у концертној сали говорима,

музиком и плесом. Плесачи су извели госте ван музејске зграде како би скулптура била откривена. На крају, историјска драма о животу Андерса Сандвига користи град и музеј на отвореном као бину. Три представе су постављене и све су биле распродате.

Дебата о томе да ли је скулптура успех или не одигравала се у медијима и стигло је много сугестија о томе шта би требало урадити са њом. Предузете су мере да се побољша видљивост портрета. Банери су постављени тако да дају чисту и неометану позадину, чинећи портрет видљивијим. Вулкан је коначно утихнуо, али као што знамо – у Лилехамеру, Андерс Сандвиг ће увек бити у центру пажње.

Постоји однос снага у коришћењу имена оснивача. Да ли је наследство Андерса Сандвига ограничење или могућност? Да ли смо слободни да развијамо Музеј у сопственим очима? Француски филозоф Мишел Фуко је писао о томе како се снага и знање, преко друштвених институција, заједно користе у контроли друштва. Снага је у свим аспектима живота. Мајхавген је добар у представљању свог оснивача, а користећи његове речи, он је у корелацији са модерним развојем музеја.

НАСЛЕЂЕ – МУЗЕЈ У ЛИЛЕХАМЕРУ ДАНАС

Мајхавген је музеј на отвореном са 200 старих и нових зграда, изложбама, кафићима и пуно активности. Мајхавген је део Лилехамер музеја, заједно са кућама двојице добитника Нобелове награде (Бјернстјерна Бјерсона и Сигрида Ундсета), Норвешког олимпијског музеја и Норвешког поштанског музеја. То је највећи музеј у Норвешкој ван главног града Осла, са скоро 200.000 посетилаца годишње и 90 запослених. Визија оснивача, Андерса Сандвига, има јак утицај на свакодневни живот и будуће планове за развој музеја. Ми смо поносни на наслеђе које нам је остављено и инспирисани да наставимо оно што је Сандвиг покренуо 1887. године.

ЛИТЕРАТУРА

Ben Blessum. 1938. Maihaugen and its maker. *The American Scandinavian Review* Vol XXVI, Nr 3, 248-258.

Sigurd Grieg. 1950. Anders Sandvig – the Creator of Maihaugen. *The Norseman*, Vol VIII, No 3, 196-198.

Arnfinn Engen. *Samlaren Anders Sandvig*. Det Norske Samlaget. ISBN 82-521-6460-9 (In Norwegian).

Sigurd Grieg. 1950. Anders Sandvig 1862-1950. *Årbok for Maihaugen 1947-1949*, 7-15 (In Norwegian).

Gaute Jacobsen og Hans Jørgen Wallin Weihe. (eds) 2012. *Anders Sandvig og Maihaugen. Hvertvrig Akademiske*. ISBN 978-82-8217-202-8. 323 pp. (In Norwegian with English summaries).

Sten Rentzhog. 2007. *Open Air Museums. The history and future of a visionary idea*. Carlssons, Jamtli. 530 pp.

Tonte Hegard. 1984. *Romatikk og fortidsverrn. Historien om de første friluftsmuseene i Norge*. Universitetsforlaget. 320 pp (In Norwegian).

GAUTE JACOBSEN AND JOSTEIN SKURDAL

Anders Sandvig –

the founding father of Maihaugen and his legacy

CHILDHOOD AND EDUCATION

Anders Sandvig was born on the western coast of Norway at Fræna on May 11, 1862. He grew up on a small farm and from an early age he was trained in various handicrafts and became an accomplished craftsman. Most youth in the area became fishermen and combined this with small scale farming. However, Sandvig disliked the sea and became easily seasick. Yet, he was clever at school and skilled in crafts, and when he was 15 years old he applied for work in the nearest town, Kristiansund. He started to be trained for a blacksmith and later on for a goldsmith. The first dentist in the area used the goldsmith to produce dentures and false teeth. Anders Sandvig soon became the one to do this dentist work. The dentist noticed his skills and started to train him to become a dentist.

Sandvig continued his training in Kristiania, the Norwegian capital, and got his graduation in 1882. During 1882—1884 Sandvig stayed in Berlin to learn more and improve his skills; however he got sick and had to return to Norway. The doctor said he had a serious lung disease and only had a short time to live. He was recommended to move to Lillehammer for his health's sake. He arrived at Lillehammer in February 1885. At the time Lillehammer had some 1.700 inhabitants.

THE DENTIST

Sandvig worked as a dentist from 1882 to 1940. He started his practice in Lillehammer in March 1885. In the beginning he had to make most of the equipment himself. Due to his health condition he worked only from 10-13 in the morning and from 16-17 in the afternoon. In the autumn of 1885, he travelled lower parts of the valley Gudbrandsdalen as a dentist, and in 1887 he travelled the whole Gudbrandsdalen, for the first time more than 200 km. That year he had 1160 patients altogether. Sandvig was the first dentist in the area and the dental health among people was very poor.

Sandvig's dental practice was the largest in the Nordic countries. He was internationally acknowledged as a dentist, and received a Diploma of Honor and Gold Medal at an International exhibition in London in 1897 for his inventive development of dentures. He was internationally renowned for making aluminum false teeth. Sandvig was an active member and became honorary member of the Norwegian Dental Association.

THE FOUNDER AND HIS VISION

Anders Sandvig was an active museum worker and founder for several generations from 1887 to 1950. After beginning mainly by chance, he gradually created what was to become one of the best known open air museums in the world. The self-taught Sandvig found it easier than his colleague at Norsk Folkemuseum Hans Aall to think freely, and strikingly often the pioneers of museums come from backgrounds other than that of the museum man.

When in Berlin, Sandvig had a friend who took him to various museums and planted the seed to his interest for collecting and displaying historic material. Sandvig developed an interest for local culture and history and had social contacts with people at Lillehammer who bought some old handicraft from the area. Collecting old objects was modern in middle class circles, and he had friends and acquaintances who were collectors, too.

One day in the spring of 1886, Anders Sandvig was standing in the courtyard at Lillehammer and observed five wagons loaded with old furniture and artifacts from the Gudbrandsdal valley. The furniture was intended for Arhur Hazelius collection in Stockholm, Sweden. This started a desire in Sandvig to preserve the valuable traditions of Norway and Gudbrandsdalen. He was sorry that he did not have the necessary means to buy the furniture and prevent the export to Sweden. At the time Norway had no Folk Museum and very little of Norwegian folk art were collected at the existing museums.

Thus, at an age of 25, Sandvig in 1887 started what became a great task in his life, the collection of folk art. In the beginning he bought small items on his travels in Gudbrandsdalen as a dentist. The first item was a wooden beaker in 1887. During the nineties the collection had grown and he had to find some way to handle them. In 1894, he bought an old house from Lykre in Skjåk and moved it some 200 km by horse to his garden at Lillehammer. The collection, The Sandvig Collection, was opened for the public in 1895 and in 1901, 6 houses were placed in his garden, all displaying folk culture. The collections were close to the railroad and in constant fear of fire as well as a lack of space. In 1901 the collections were bought by "Lillehammer Bys Vel" and moved to Maihaugen close to the city in 1904. From 1902 the collection received annual grants from the government.

In 1907 Sandvig wrote the first guide to Maihaugen and here he presented his vision for the museum:

"My aim with Maihaugen has not been to create a museum with schematic displays or just to collect, what you happen to come across of forgotten items from days past – a house or a tool. As I see Maihaugen, it should be a collection of homes were you can go directly in and meet the people who lived in them, to learn their ways of life, know their tastes, their labors. "

Anders Sandvig was an idealist and it was not until 1916 that he got a salary as director of the museum. He worked as a dentist in the early morning and late evening, and the work at the museum were in between, at the weekends and late evenings.

During his lifetime Anders Sandvig collected some 100 houses and 30.000 items. Sandvig was collecting items from Gudbrandsdalen, a valley stretching more than 200 km from Lillehammer and north to the Dovre and Jotunheimen mountains. Here the arts of builders, smiths, wood-carvers, and painters had flourished for hundreds of years perhaps more richly than in any other part of Norway. As Sandvig collected more houses and household arts, his fellow citizens also started to get interest for the collection and helped Sandvig by funding his work. Without this financial support it would have been impossible to continue the collection. In the latter part of the 19th century, few of the owners considered old articles of furniture, weavings, horse gear, and so forth of no practical value, and as for any esthetic or cultural value such thoughts were far from their minds. This was equally true for the tumble-down old buildings to whose fine proportion, excellent construction, and artistic embellishment they were usually blind. In addition to funding needed for buying artifacts and houses it was also expensive to transport and re-build the houses. Anders Sandvig had many helpers and a handful of trusted contacts in Gudbrandsdalen. These helpers were important in order to get access and trust in the local communities.

Sandvig was a visionary man and one example of this was when he bought Bjørnstad farm in 1913 and moved all its 26 buildings to Maihaugen. The rebuilding of the house was a nearly perfect match to the original farm and architect students were engaged in the process. This was probably the first time a whole farm was moved to a museum and an example to follow for other open air museums. Later other farms were moved illustrating the life of different people, rich and poor, in Gudbrandsdalen.

Anders Sandvig did not have traditional education in history and culture, however he both read and wrote a lot and became a member of the Norwegian Academy of Science and Letters. He wrote some 20 articles and books from 1907 to 1948.

ARTS AND CRAFTS COLLECTION

Sandvig himself was a skilled craftsman and dedicated to preserve knowledge and heritage from craftsmen and craftswomen. In 1914, Sandvig planned a large exhibition on living handicraft as part of the 100 year celebration of the Norwegian Constitution. However, he did not get the necessary funding. In spite of this, he managed to show a variety of traditional handicraft. In 1921 Maihaugen was appointed to have national responsibility for crafts in Norway and a number of handicrafts such as blacksmith, carpenter, tinsmith, hatter and pottery were demonstrated in the open air museum. Sandvig visited the Arts and Crafts Exhibition at the Gothenburg Exhibition in 1922, and was further inspired by this. In a few years he collected and displayed 60 workshops as realistic and life-like as could be at Maihaugen. The exhibition was opened in 1937.

THE STORYTELLER

Anders Sandvig was a skilled story teller and wanted to show the visitors the real life stories from old times. He sought to communicate the importance of cultural heritage in the national romantic period. He started early to have people in the old house demonstrating life of earlier generations and explaining about everyday life.

Even in the mid-1890s, Sandvigs collections began to be well known. Famous cultural personalities wrote in the national newspapers about Lillehammer's new attraction and described his popular guided tours. For Anders Sandvig loved to show people around and tell them about everything. Through guided tours, he also had the opportunity to meet people from whom he might later obtain help.

In the foreword to his memoirs Sandvig praises the journalists who had supported him through all the years "Without their help I would not have come as far as I have". Sandvig was a master in keeping contact with the press. The Museum became known throughout the country as if it had been a national museum.

ANDERS SANDVIG – STILL AT DEBATE

The founders are important, not only in their lifetime, but also as continued influence and inspiration for the Museum today. We are fulfilling his visions and dreams. But the development of the Museum has been debated both within and outside it. People in Lillehammer city and Gudbrandsdalen valley have strong relationship and feeling of "ownership" to Maihaugen, henceforth our friendship organization is the biggest in Norway with more than 6.000 members.

Two cases may for the readers give an interesting perspective in the founder's important position in the present. First is the naming and new logo of the museum in 2004 and secondly is the 150 years jubilee in 2012 celebrating Anders Sandvig's birthday.

In Norway a process of consolidating or fusion of museums started in 2000. The process had two aims. Most importantly was to make fewer and bigger viable museum entities, and secondly was creating national museum networks that would strengthen museum practice through network cooperation. Maihaugen was merged with the National Postal museum, Norwegian Olympic museum and the two author homes Aulestad of Noble Laureates Bjørnstjerne Bjørnson and Bjerkebæk of Sigrid Undset. It was also decided that the name of the overall institution would be Maihaugen and not using "Maihaugen. De Sandvigske Samlinger (Maihaugen. The Sandvig collections)". All the museums within the organization would use their entity names in marketing and communication. A new logo and profile program was created and implemented. The debate and critique also came with the results.

The Museum history and the legacy of Anders Sandvig were used in augmenting different views and positions. On one side the museum was destroying the name of the founder

and creating a rift to the local community. The reply was that the Museum was doing its name justification using the name Maihaugen just as Anders Sandvig had done. In aftermath interpreting and understanding emotions that occurred, it was shown that all parties had a strong engagement to Maihaugen and Anders Sandvig. The debate finally silenced in the media, but an underground movement had begun, that would erupt as a volcano.

An initiative in Lillehammer started to collect money for a sculpture in the honor of Maihaugen's founder. The initiative was clearly a sting to the management. And inclusive and formal jury was established with a clear mandate. The volcano seemed at peace and the collection of money went well. But in reality, the magma was building up. Small eruptions came. Firstly prepositions that a traditional bronze statue of Sandvig should be made and not a modern monument the mandate had opened for. Art, taste and museum founder are flammable ingredients. The jury made their choice.

The sculpture consists of 52 standing iron bars that are individually cut and placed in such a way that the portrait of the Anders Sandvig is shown from different sides and angles. Another small eruption came when the partly transparent monument did not reveal the face of the founder as good as intended. Not because of the sculpture was wrong in itself, but combination of transparency and background made the portrait blurry.

When the sculpture was produced in 2012, Maihaugen was getting ready for the celebration of Sandvig's 150 year birthday. The program started in the concert hall with speeches, music and dancing. The dancers brought the guests outside the museum building for unveiling the sculpture. Finally, a historical play about the life of Anders Sandvig used the city and open air museum as stage. Three performances were set up and all of them were sold out.

A debate about the sculpture as success or not played out in the media, and many suggestions came about what should be done with it. Measures were taken to improve the portrait's visibility. Banners were placed in such a way that they gave clean and undisturbed backdrop making the portrait more visible. The volcano finally silenced, but as we know in Lillehammer – Anders Sandvig will always be in the centre of attention.

There is a power relation in the use of the founder's name. But is inheritance of Anders Sandvig a limitation or a possibility? Are we free to develop the Museum in our own eyes? The French philosopher Michel Foucault has written about how power and knowledge together are used in social control through social institutions. Power is in all aspects of life. And Maihaugen is good in interpreting our founder and using his words so it correlates to a modern development of the Museum.

THE LEGACY – LILLEHAMMER MUSEUM TODAY

Today Maihaugen is an open air museum with 200 old and new buildings, exhibitions, cafes and lots of activities. Maihaugen is a part of Lillehammer museum, together

with two Nobel Laureates' homes (Bjørnstjerne Bjørnson's home Aulestad and Sigrid Undset's home Bjerkebak), the Norwegian Olympic Museum and the Norwegian Post Museum. The museum is the largest in Norway outside the capital Oslo with nearly 200.000 annual visitors and a staff of 90. The founder Anders Sandvig's vision has had a strong impact on daily life and future plans for developing the Museum. We are proud of the legacy and inspired to continue what Sandvig initiated in 1887.

REFERENCES

Ben Blessum. 1938. Maihaugen and its maker. *The American Scandinavian Review* Vol XXVI, Nr 3, 248-258

Sigurd Grieg. 1950. Anders Sandvig – the Creator of Maihaugen. *The Norseman*, Vol VIII, No 3, 196-198.

Arnfinn Engen. *Samlaren Anders Sandvig*. Det Norske Samlaget. ISBN 82-521-6460-9. (In Norwegian)

Sigurd Grieg. 1950. Anders Sandvig 1862-1950. *Årbok for Maihaugen 1947-1949*, 7-15 (In Norwegian)

Gaute Jacobsen og Hans Jørgen Wallin Weihe. (eds) 2012. *Anders Sandvig og Maihaugen. Hertervig Akademiske*. ISBN 978-82-8217-202-8. 323 pp. (In Norwegian with English summaries)

Sten Rentzhog. 2007. *Open Air Museums. The history and future of a visionary idea*. Carlssons, Jamtli. 530 pp.

Tonte Hegard. 1984. *Romatikk og fortidsverrn. Historien om de første friluftsmuseene i Norge*. Universitetsforlaget. 320 pp (In Norwegian).

ПИТЕР ХОЛМ.
ЧОВЕК КОЈИ ЈЕ СТВОРИО
МУЗЕЈ СТАРИ ГРАД
(DEN GAMLE BY)

Peter Holm.
The Man Who Made
Den Gamle By

Томас Блох Равн

Директор музеја Стари град, националног музеја на
отвореном урбане историје и културе Данске

Thomas Bloch Ravn

Director of Den Gamle By, National Open Air Museum
of Urban History and Culture in Denmark

Томас Блох Равн

Магистар у области културне историје, директор музеја Стари град (Den Gamle By) од 1996, председник Данског центра за урбану историју од 2001, ванредни професор историје на Универзитету у Архусу од 2002, председник Удружења европских музеја на отвореном 2007-2011.

Thomas Bloch Ravn

MA in cultural history. Museum director of Den Gamle By from 1996. Chairman of the Danish Centre of Urban History from 2001, Associate professor in History at the University of Aarhus from 2002, President of Association of European Open Air Museums 2007-11.

Апстракт

Планови и активности музеја Стари град налазе своје полазиште у идејама и принципима свог оснивача, Питера Холма. Радимо ствари на свој начин, фокусирамо се на целине уместо појединачних објеката, радимо у сарадњи са релевантним заједницама, усредсредили смо се на људе и мислимо да је важно да повежемо животе посетилаца са историјом.

Abstract

Den GamleBy's plans and activities takes their starting point in the ideas and principles from the founding father Peter Holm. We do things our own way, we focus on totalities instead of single objects, we work together with the relevant communities, we focus on people, and we think it is important to link to the visitor's own lives and history.

1



2



3



1

Градоначелникова кућа убрзо након отварања 1914. године. Да је било по жељи директора Народног музеја у Данској, данас би били сачувани само богато резбарени прозори, а остало исечено и употребљено за потпалу. Оснивач Старог града, Питер Холм није прихватио ту идеју и обезбедио је постојање овог велелепног здања за потомство.

2

Улица са радњама из 1974. отворена је 2009. године. Национална агенција за културно наслеђе се снажно противила плановима Старог града да изгради варош из седамдесетих година двадесетог века. Позивајући се на традицију Питера Холма, пратили смо срце и урадили по свом.

3

Непосредно пре отварања 2014. године, људи из комуне су насликали стан где су живели у заједници 1974. године. Они су сада у својим шездесетим и представљају важне изворе знања за поновну креацију њихове комуне од пре 40 година у Старом граду.

1

The Mayor's House shortly after the opening in 1914. If the director of the National Museum in Denmark would have had it his way, only the richly-carved gate-lintel would have been saved - and the rest been chopped up and used for fire-wood. The founder of Den Gamle By, Peter Holm, did not accept that and secured this magnificent building for posterity.

2

The shopping street 1974 opened in 2009. The National Heritage Agency strongly opposed Den Gamle By's plans to build a town district from the 1970s. But referring to the tradition from Peter Holm we followed our heart and did it our own way.

3

Just before the opening in 2014, the people from the commune painted the flat, where they had their commune in 1974. They are now in their 60s and have been important sources of knowledge for Den Gamle By's recreation of their commune 40 years ago.

ТОМАС БЛОХ РАВН

Питер Холм. Човек који је створио музеј Стари град (Den Gamle By)

Град Орхус је задобио част да 2017. године буде Европска престоница културе са дефинисаном темом „промишљање“. Нама, у Старом граду, то потпуно одговара, јер промишљање о музеју је у суштини оно што радимо током последње скоро две деценије.

Када сам био постављен за директора Старог града 1996. године, осетио сам потребу да се вратим коренима. Године 1998. сам написао чланак у годишњаку Музеја са насловом „Повратак Питеру Холму“, што је значило да Питера Холма, оснивача Музеја, и његов рад сматрамо за полазну тачку од које стално покушавамо да унапредимо идеје и музеолошким принципима.

ДИРЕКТОР МУЗЕЈА ПИТЕР ХОЛМ (1873–1950)

Питер Холм је рођен у Орхусу 1873. године, као син произвођача једара, застава и компаса. Од ране младости је био заинтересован за историју, а нарочито за стари урбани пејзаж који је требало да нестане због развоја модерне индустрије и инфраструктуре. Био је учитељ и преводилац енглеског језика. Од 1907. године био је укључен у оно што ће касније постати Стари град. Постао је директор музеја 1914. а 1945. одлази у пензију. Током тридесетих и четрдесетих година двадесетог века Питер Холм је био ментор професионалцима у области скандинавских музеја на отвореном. Питер Холм је умро 1950. године¹.

ПИТЕР, ЕРНА И ЈА

Током првих десет година као директор, имао сам срећу да развијем блиско пријатељство са др Ерном Лоренсен, која је тада била једини члан колектива из прве генерације запослених у Старом граду. Рођена 1909. године, Ерна Лоренсен се запослила у Музеју 1935. Радила је са Питером Холмом десет година, све до његовог одласка у пензију 1945. год. Стара Ерна, како смо је звали, пензионисана је као кустос 1979, али је показивала дубоко и посвећено интересовање за добробит Музеја и његов развој све до своје смрти 2006. године.

У периоду 1996–2006, разматрао сам неке нове – поједини људи су веровали и радикалне – идеје у вези са Старим градом. Једна од њих је била увођење живе

¹ Thomas Bloch Ravn: Den Gamle By. A window into the past, 2002, стр. 24

историје, коју је културни естаблишмент у то време сматрао дизнификацијом музеја. Друга идеја је била укључивање новијих временских периода у Музеј, што се такође показало контроверзним.

Укратко сам представио Старој Ерни своје идеје и планове. Упознао сам је са својим изворима инспирације, питала је за неке додатне информације, и уопштено смо расправљали о идејама. Тада сам осетио да је она и са собом разговарала о предностима и недостацима, а да је такође узела у обзир и оно што би Питер Холм рекао. На крају расправе, нашао сам да смо се све троје, Ерна, Питер и ја, сагласили око идеја, тако да смо одлучили да кренемо у њихову реализацију!

СПАСАВАЊЕ РЕНЕСАНСНЕ ЗГРАДЕ ЗБОГ ИЗЛОЖБЕ

Питер Холм се укључио у круг добровољаца око локалног музеја у Орхусу. Године 1907, дошао је на идеју да дотрајалу ренесансну зграду пресели из центра Орхуса на место где је требало да се одржи велика, национална изложба 1909. године. Идеји Питера Холма су се оштро успротивили чланови одбора директора орхуског музеја, а највише од свих, председник, аматерски археолог, конзул Олендорф.

Идеја је такође наишла на отпор код генералног директора Народног музеја Данске, истакнутог археолога, Софуса Милера.²

Срећом, противљења пројекту нису уродила жељеним исходом. Зграда је демонтирана и пресељена у изложбени простор. На основу истраживања структуре грађевине, одлучено је да се изврши реконструкција зграде тако да она добије изглед из 1597. године, када је и подигнута по први пут у центру Орхуса. Зграда је названа Градоначелникова кућа и опремљена собама уређеним хронолошким редом, од периода ренесансе до 1850. године, што је Питер Холм назвао „време наших родитеља и прародитеља“. Питер Холм је успео да оригиналним предметима дочара 10 различитих периода, тако да су дневне собе посетиоцима изгледале као да су људи који су тамо живели управо изашли из куће.

Национална изложба је била скоро преплављена због кише, што је довело до значајног финансијског губитка. Међутим, Градоначелникова кућа је била успех јер је приход од 100.000 посетилаца обезбедио довољно средстава да покрије трошкове пројекта.

² Peter Holm: Den Gamle By i Aarhus 1909-1945, 1951 стр. 15-92, Thomas Bloch Ravn: Den Gamle By. A window into the past, 2002 стр. 19-35

ГРУБЕ РАСПРАВЕ О ГРАДОНАЧЕЛНИКОВОЈ КУЋИ

Инспирисан сеоским музејима на отвореном у Скандинавији и успехом Националне изложбе, Питер Холм је добио идеју за музеј на отвореном, са седиштем у Орхусу, посвећен старој урбаној култури.

Међутим, успех није умирио највећег критичара пројекта, конзула Олендорфа, председника орхуског музеја, у чијем је власништву и била зграда. Када је изложба завршена, он је изјавио да све што жели да сачува јесу богато изрезбарени капијски прозори, све са натписом и датумом, а да, што се њега тиче, остатак може бити исечен и кориштен за потпалу ватре. Софус Милер, директор Народног музеја, сагласио се и назвао кућу „имитацијом“ и „Позориштем Питера Холма“.

Разлог противљењу је вероватно двострук. Прво, археологија је у Данској била музејска тема пар екселанс, док се историја мање ценила. Друго, ова два господина су сматрала да је професионално проблематично поново подићи зграду од материјала који није био у потпуности аутентичан, што наравно није ни могуће када се ради о тако старој згради.

ДВА РАЗЛИЧИТА НАУЧНА ПОГЛЕДА

Различити погледи у овом случају одражавају противречност између две научне теорије. С једне стране, ту је позитивистичко поштовање археолога које препознаје само један аутентичан објекат. Све остало се сматра незанимљивим. С друге стране, ту је функционално схватање историјских извора Питера Холма, где преостали оригинални делови у комбинацији са темељним истраживањем представљају основу за поновну изградњу објекта какав је био. Водећи дански међуратни историчар, Ерик Аруп промовисао је паралелни приказ, а током седамдесетих година двадесетог века, концепт функционалног приступа историјским изворима постао је преовлађујући у методологији историјске науке.

Мислим да је вредно напоменути да су методе реконструкције Старог града биле прилично напредне, од самог почетка су биле усклађене са методолошким теоријама које данас примењују савремени историчари.

ПРВИ СВЕТСКИ МУЗЕЈ УРБАНЕ ИСТОРИЈЕ НА ОТВОРЕНОМ

Ипак, Питер Холм је успео и 1914. године је отворио Стари град на месту на коме се и данас налази. Музеј је тада имао четири зграде и све су биле из Орхуса. У наредним деценијама Питер Холм је преселио више од 40 објеката у Музеј. Зграде су пренете из мањих и већих градова широм Данске, опремљене као куће,

радионице и продавнице – а касније и традиционалним изложбама оријентисаним ка појединим предметима.

Нико, вероватно, није размишљао о томе, али у ствари, Питер Холм је овде, први на свету, створио музеј на отвореном посвећен урбаној култури и историји³

СМЕРНИЦЕ

Издвојићу пет принципа из рада Питера Холма, који још увек представљају смернице за рад музеја Стари град:

1. У Старом граду радимо на свој начин
2. Стари град се фокусира на веродостојне целине уместо на појединачне, аутентичне објекте
3. Стари град блиско сарађује са релевантним заједницама
4. Стари град је музеј о људима и за људе
5. Посетиоци ће у Старом граду пронаћи везу између својих живота и историје

ПРАТИМО СВОЈ ПУТ

Питер Холм је био центламен, тих и увек љубазан, али никада се није плашио да се бори за своје идеје.

Када је Стари град, много година касније, кренуо на задатак поновног подизања величанствене Ментмистер палате из Копенхагена, ни градоначелник Орхуса, ни министар културе нису веровали у идеју, а сигурно је не би ни подржали, али некако смо успели да спроведемо план. Данас Ментмистер палата стоји као драгуљ музејске колекције зграда са полудрвеном конструкцијом.

За трен ока, овај успех је учинио да Стари град назовемо музејом немогућих пројеката. Испоставило се да је ова изјава одличан почетак приче када смо одлучили да приповедамо о још новијем времену, тачније седамдесетим годинама двадесетог века. Национална агенција за културно наслеђе се противила пројекту, и ми смо се још једном позвали на традицију Питера Холма, следећи свој пут. И сада је 50 одсто овог пројекта, вредног 40 милиона евра, отворено за посетиоце.⁴

³ Adelhart Zippelius: Handbuch der europäischen Freilichtmuseen, Köln 1974 стр. 46-51. Sten Rentzhog: Open Air Museums. The history and future of a visionary idea, 2007 стр. 85-89. и 362-68.

⁴ Види и Thomas Bloch Ravn: Updating Den Gamle By, у Никола Крстовић (ed): Музеји на отвореном. Memoir, 2012.

ВЕРОДОСТОЈНЕ ЦЕЛИНЕ

У својој књизи о Старом граду, Питер Холм је сумирао идеју за свој музеј: „Најважније ми је стварање саме слике града, по могућству са свим удобностима и атмосфером која може да постоји у малим старим градовима, укључујући куће из различитих периода, кривудаве улице и мале баште са стаблима воћака, корисним биљакама и украсним шибљем. У сваком случају, договорено је да то не буде град музеј са систематски распоређеним и стилизованим кућама. Не само да би такав музеј био изузетно досадан, већ не би дао ни аутентичну слику старог пијачног града“.

Данас кажемо да је Стари град, пре свега, музеј на отвореном. Наравно, водимо рачуна и о збиркама традиционалних објеката, али веродостојне целине јесу наш примарни фокус, а када креирамо нове целине у основи следимо принципе Питера Холма онако како су се они појављивали у дискусијама између њега и археолога окренутих традицији.

САРАЂУЈЕМО СА РЕЛЕВАНТНИМ ЗАЈЕДНИЦАМА

Од самог почетка, Питер Холм је блиско сарађивао са релевантним стручњацима. На пример, када би уочио занат који је желео да укључи, контактирао би организацију тог заната. Ако је постојала подршка за његову идеју, био би формиран одбор који су чинили представници организација, значајних предузећа из те области и професионалци тог заната који имају посебно историјско знање. Овај одбор је потом покушавао да набави неопходна средства за демонтажу, уклањање и подизање одговарајуће зграде за потребе пројекта, али је и користио своју мрежу експерата да пронађу праве машине, опрему и алат, како би се историја њиховог заната могла испричати у Старом граду на најбољи могући начин.

У последњих неколико година смо поново увели ову методу. Запослени у Музеју су ретко стручњаци за све области и све детаље. Ми смо, пре свега, координатори и презентери.

За изградњу радио/ТВ радионице Полс радио 1974. године, блиско смо сарађивали са радио и ТВ компанијом Банг о Олуфсен, школом која образује радиотехничаре, као и са радницима на терену. За старачки дом, за људе који пате од деменције, радимо заједно са општинском службом за негу старих, групом њихових рођака, са једним професором и докторантом психологије. Такође, када смо направили комуну, заједнички стан за младе, 1974. године, сарађивали смо са људима који су у својој младости имали искуство живљења у комуни.

СТАРИ ГРАД ЈЕ МУЗЕЈ О ЉУДИМА И ЗА ЉУДЕ

Питер Холм је био фокусиран на људе, за њега су слика града, ентеријери, баште и друге целине представљали оквир који је посетиоцима омогућавао да замисле живот какав је био у приказаним периодима. Његов фокус је био на свакодневном животу људи.

Пола века после његове смрти, отишли смо корак даље и увели живу историју. У почетку смо били доста критиковани од стране културног естаблишмента, али данас је жива историја општеприхваћена и користи се у многим данским музејима.

Као наставник, Питер Холм је такође био свестан да Стари град има потенцијал да допре до шире публике. Не само да је Музеј – као и већина музеја на отвореном – усредсређен на свакодневни живот обичних људи, он је такође желео да музејским приповедањем упућује на обичне људе.

Данас је мисија Старог града да допре до што већег броја људи – чак и оних који сматрају да су музеји префињени или досадни, али и људи на маргинама, као што су особе које пате од деменције.

Поносни смо на чињеницу да најновије анкете, које је међу посетиоцима спровела Национална агенција за културно наслеђе, документују да је Стари град једини дански музеј чији профил посетилаца одражава састав становништва.

ВЕЗЕ ЖИВОТА ПОСЕТИЛАЦА СА ИСТОРИЈОМ

Враћајући се на почетак, на Градоначелникову кућу, подсећамо да је Питер Холм желео да направи везу наших живота са животима наших родитеља и прародитеља. Желео је да његов музеј буде значајан за људе.

Заправо, то је веома важан моменат. Дакле, 2002. године смо поново почели да размишљамо о ажурирању Старог града, тако да би данашњи посетиоци требало да буду у стању да се позову на сопствену меморију или на оно што су им родитељи или баке и деке причали. Управо смо завршили највећи део слике новог града где је приказан пресек 1974. године са кућама, продавницама, домовима и приватним предузећима.

Директор норвешког Народног музеја, Олав Орос је једном рекао: „Историја није завршена пре 50 или 100 година, она се котрља и даље, а ми смо део ње. Ако пустимо деценије или чак векове да нам прођу кроз прсте, без прикупљања, без документовања и истраживања, ми не испуњавамо своју дужност као музеји, губимо важна знања и постепено постајемо мање релевантни за своју публику“⁵.

У Старом граду имамо ово на уму. И у овој, 2014. години, када Стари град слави стогодишњицу, одлучили смо да спроведемо прикупљање документације и

5 Olav Aaraas: Let our visitors be important historical persons, у Thomas Bloch Ravn (ed): Authenticity and Relevance. Извештај са 24. Конференције Асоцијације европских музеја на отвореном, Den Gamle By, 2009 стр. 144

формирамо збирку која приказује градску четврт 2014. Надам се да ћемо поставку имати у року од 10 година. Верујемо да ћемо на тај начин осигурати да Стари град буде и даље значајан и фасцинантан за наше посетиоце кроз 10, 20, 30, можда, и 50 година!

Волео бих да разговарам о овом пројекту са својом старом и сада покојном пријатељицом Ерном Лоренсен. Волео бих да доживи своје тихе разговоре са Питером Холмом. Наравно да не могу да знам какви би били њихови коментари, али искрено верујем да би им се идеја свидела. У основи, то је добро знати!

Као и код сваког пројекта у Старом граду, прикупљање и документација се заснивају на истраживању и знању, али не желимо да Музеј поприми академски изглед. Желимо да Стари град буде релевантан за људе и дајемо све од себе да остваримо то тако што ћемо промишљати основне идеје на којима је Питер Холм заснивао свој рад!

THOMAS BLOCH RAVN

Peter Holm. The Man Who Made Den Gamle By

In 2017 the city of Aarhus has won the honor of being European Capital of Culture with the defined theme “rethink”. That suits us very well at Den Gamle By, because rethinking the museum is basically what we have been doing during the last almost two decades.

When I was appointed director of Den Gamle By in 1996, I felt a need to go back to the roots. In 1998 I wrote an article in the museum’s yearbook with the title “Back to Peter Holm!”, indicating that we consider the museum’s founder Peter Holm and his work as the starting point from which we constantly try to update the ideas and museological principles.

MUSEUM DIRECTOR PETER HOLM (1873–1950)

Peter Holm was born in Aarhus in 1873 as a son of a sail, flag and compass maker. From his early youth he was interested in history. Especially in the old urban landscape that was about to disappear because of the development of modern industry and infrastructure. He became a teacher and also an interpreter of English. From 1907 he was involved in what was to become Den Gamle By. He became director of the museum in 1914, and in 1945 he retired. In the 1930s and 1940s Peter Holm became a mentor for professionals in Scandinavian open-air museums. Peter Holm died in 1950¹.

PETER, ERNA AND MYSELF

In my first 10 years as director I was lucky to develop a close friendship with Dr Erna Lorenzen, who then was the only staffmember left from the first generation at Den Gamle By. Born in 1909, Erna Lorenzen was employed at the museum in 1935. She worked with Peter Holm for 10 years until his retirement in 1945. Old Erna, as we called her, retired as curator in 1979, but showed a deep and dedicated interest in the museum’s wellbeing and development until her death in 2006.

In the period 1996–2006 I considered some new - and some people thought also radical - ideas for Den Gamle By. One idea was introducing living history, which the cultural establishment at that time considered to be disneyfication of the museum. Another idea was about including more recent time-periods in the museum, which also proved to be a controversial matter.

¹ Thomas Bloch Ravn: Den Gamle By. A window into the past, 2002 p 24.

I briefed Old Erna about my ideas and plans. I informed her about my sources of inspiration, she asked for some more information, and we had a general discussion of the ideas. Then I felt that she discussed with herself about pros and contras, and that she also considered what Peter Holm would have said. At the end of the discussion, I found that all the three of us - Erna, Peter and I - agreed upon the ideas, so we decided to go for it!

SAVING A RENAISSANCE BUILDING FOR EXHIBITION PURPOSE

Peter Holm became involved in the circle of volunteers around the local Aarhus Museum. In 1907 he got the idea to relocate a worn-out renaissance building from central Aarhus to the area, where a grand, national exhibition was scheduled to take place in 1909. Peter Holm's idea was strongly opposed by the board of directors of Aarhus Museum, and, above all, by the chairman, the amateur archaeologist consul Ollendorff.

The idea was also opposed by the leading director of the Danish National Museum, the distinguished archaeologist Sophus Müller.²

Fortunately, the opposition to the project did not get their way. The building was dismantled and moved to the exhibition area. Based on the research of the building structure, it was decided to reconstruct the building as it would have looked in 1597, the year it was erected for the first time in central Aarhus. The building was named The Mayor's House and was installed with a chronological row of period-rooms from the renaissance to 1850, which Peter Holm called "the time of our parents and grandparents". Peter Holm managed to equip the 10 period rooms with original objects, so that the living-rooms appeared to the public as if the people who lived there had just left the building.

The National Exhibition was almost flooded by rain, resulting in a considerable financial loss. However, the Mayor's House was a success as the income from the 100,000 visitors provided sufficient funds to make the project break even.

HARSH DISCUSSIONS ABOUT THE MAYOR'S HOUSE

Inspired by the rural open-air museums in Scandinavia, and by the success at the National Exhibition, Peter Holm conceived the idea for an Aarhus-based open-air museum dedicated to the old urban culture.

However, the success did not appease the biggest critic to the project, consul Ollendorff, chairman of Aarhus Museum, which in principle owned the building. After the exhibition had finished, he declared that the richly-carved gate-lintel, complete with inscription and date, was all he wanted saved. And as far as he was concerned, the rest

²Peter Holm: Den Gamle By i Aarhus 1909-1945, 1951 pp 15-92, Thomas Bloch Ravn: Den Gamle By. A window into the past, 2002 pp 19-35.

could be chopped up and used for fire-wood. Sophus Müller, the director of the National Museum, agreed and called the house “imitation” and “Peter Holm’s theatre”.

The reason behind the opposition was probably twofold. Firstly, the archaeology in Denmark was the museum subject par excellence, while the history of subsequent centuries rated much lower. Secondly, the two gentlemen considered it professionally problematic to re-erect a building from material that was not all 100 pct authentic, which of course cannot be the case with a building of that age.

TWO DIFFERENT SCIENTIFIC VIEWS

The different views in this case reflect the contradiction between two scientific theories. On the one hand, there is the archaeologist’s positivistic adherence which only recognizes the single authentic object. Everything else is considered uninteresting. On the other hand, there is Peter Holm’s functional view of historical sources, where the remaining original parts combined with thorough research form the basis for recreating the building as it was built. A leading Danish inter-war historian, Erik Arup, promoted a parallel view, and in the 1970s the concept of a functional approach to the historical sources became prevailing within the methodology of the historical science.

I think it is worth noting that Den Gamle By’s reconstruction methods were quite advanced, as from the very beginning they conformed to methodological theories that are applied today by contemporary historians.

THE WORLD’S FIRST OPEN-AIR MUSEUM FOR URBAN HISTORY

However, Peter Holm succeeded, and in 1914 he opened Den Gamle By at the present site. The museum then had four buildings, all of them from Aarhus. But in the following decades Peter Holm relocated more than 40 buildings to the museum. The buildings were moved from towns and cities from all over Denmark and installed with homes, workshops and shops – and later on also with more traditional, object-oriented exhibitions.

Nobody probably thought about it, but in effect, Peter Holm here created the world’s very first open-air museum dedicated to urban culture and history.³

GUIDELINES

From the work of Peter Holm I will extract five principles, which are still guidelines for Den Gamle By:

³ Adelhart Zippelius: Handbuch der europäischen Freilichtmuseen, Köln 1974 pp 46-51. Sten Rentzhog: Open Air Museums. The history and future of a visionary idea, 2007 pp 85-89 and 362-68.

1. In Den Gamle By we do it our own way
2. Den Gamle By focus on trustworthy totalities instead of single, authentic objects
3. Den Gamle By work closely with relevant communities
4. Den Gamle By is a museum about people and for people
5. At Den Gamle By the visitors will find links to their own lives and history.

WE FOLLOW OUR OWN WAY

Peter Holm was a gentleman, quiet and always polite, but never afraid to fight for his ideas.

When Den Gamle By many years later embarked upon the task of re-erecting the magnificent Mintmaster's Mansion from Copenhagen, neither the mayor of Aarhus nor the cultural minister believed in the idea, and would certainly not support it. But somehow we managed to carry out the plan. Today the Mintmaster's Mansion stands as the gem of the museum's collection of half-timbered buildings.

With a twinkle in the eye, this success made us call Den Gamle By a museum of impossible projects. This statement turned out to be an excellent take-off, when we decided to tell the story of a more recent time, more precisely the 1970s. The National Heritage Agency opposed the project, and – once again – we referred to Peter Holm's tradition of following his own way. And now, 50 pct of this 40 mill Euro project has opened to the visitors⁴.

TRUSTWORTHY TOTALITIES

In his book about Den Gamle By, Peter Holm summed up the idea for his museum: "What for me was most important was the creation of the townscape itself, preferably with all the cosiness and atmosphere that can exist in small old towns including houses from various periods, winding streets, and small gardens with fruit trees, useful plants and ornamental shrubs. Anyway, it was agreed that it was not to be a town museum with houses in systematic and stylistic order.... Not only would such a type of museum be extremely boring, but it would also not give an authentic picture of an old market town".

Today we say that Den Gamle By is primarily an open-air museum. Of course we also take care of the traditional collections of objects. But the trustworthy totalities are our primary focus, and when we create new totalities we basically follow Peter Holm's principles as they appeared in the discussions between him and the more traditional archaeologists.

⁴ See also Thomas Bloch Ravn: Updating Den Gamle By, in Nikola Krstovic (ed): Open Air Museums. Memoir, 2012

WE WORK WITH RELEVANT COMMUNITIES

From the beginning, Peter Holm collaborated closely with relevant professionals. For example, when he eyed a trade he wanted to include, he contacted the trade's organization. If there was support for his idea, a committee was formed consisting of representatives of organizations, important companies within the field and the trade's own experts with special historical knowledge. This committee then sought to procure the necessary funds to dismantle, remove and erect a suitable building for the purpose, and also to use their network of experts to find the right machines, equipment and tools so that the history of their trade could be told in the best possible way at Den Gamle By.

In recent years we reintroduced this method. Museum people are seldom the experts in every matter and in every detail. We are primarily the coordinators and presenters.

For constructing the radio/tv shop Pouls Radio from 1974 we worked closely together with both the radio/tv company Bang & Olufsen, the school who educate radio-technicians and with nerds in the field. For the flat for elderly people, who are suffering from dementia, we work together with the municipality's elder care, groups of relatives and with a professor and a ph.d.-student in psychology. And when we made a commune, a shared flat for young people, from 1974, we collaborated with people, who in their youth had the experience of living in a commune.

DEN GAMLE BY IS A MUSEUM ABOUT PEOPLE AND FOR PEOPLE

Peter Holm focused on people, and to him the townscape, the interiors, the gardens and the other totalities were the framework that made the visitors imagine how life would have been in the periods depicted. His focus was on the daily life of people.

Half a century after his death, we took the next step and introduced living history. In the beginning we met much criticism from the cultural establishment, but today living history is generally accepted and used by many Danish museums.

As a teacher Peter Holm was also aware that Den Gamle By had the potential to reach out to a broad audience. Not only did the museum – as most open-air museums – focus on the daily lives of ordinary people, he also wanted to target the ordinary people in the museum's storytelling.

Today Den GamleBy's mission statement is to reach out to as many people as possible – even to people who find museum's elitist and boring, and also to marginalized people such as people with dementia.

And we are proud that the most recent visitor surveys conducted by the National Heritage Agency document that Den Gamle By is the only Danish museum with a visitor profile that reflects the composition of the population.

LINKS TO THE VISITORS LIVES AND HISTORY

Going back to the beginning, to the Mayor's House, Peter Holm also wanted to make a link to the lives of "our parents and grandparents". He wanted his museum to be relevant to people.

This is in fact a very important point. So in 2002 we once again began to think about updating Den Gamle By, so that present day visitors here should be able to relate to their own memory or to what their parents or grandparents had told them. And now we have completed most of a new townscape depicting a snap-shot of the year 1974 with houses, shops, homes and private enterprises.

The director of Norwegian Folkemuseum Olav Aaraas once said: "History didn't end 50 or 100 years ago, it rolls on, and we are part of it. If we let decades or even centuries slip through our fingers without collecting, without documenting and doing research, we fail our duty as museums, we lose important knowledge and gradually become less relevant to our public".⁵

At Den Gamle By we bear that in mind. And in this year 2014, Den GamleBy's centenary, we have decided to conduct documentation and collection for a town-district showing 2014. Hopefully this can be put up within 10 years. Doing this we hope to ensure that Den Gamle By is still relevant and fascinating to our visitors in 10, 20, 30 and maybe 50 years!

I would have loved to discuss this project with my old and now deceased friend Erna Lorenzen. And I would have loved to experience her silent discussions with Peter Holm. Of course I cannot know what their comments would have been. But I sincerely believe that they would have liked the idea. And that is basically good to know!

As with every project at Den Gamle By, the collection and documentation is based on research and knowledge. But we do not want the museum to appear academic. We want Den Gamle By to be relevant to people and we try our best to do this by rethinking the basic ideas from Peter Holm's work!

⁵ Olav Aaraas: Let our visitors be important historical persons, in Thomas Bloch Ravn (ed): Authenticity and Relevance. Report from the 24th Conference in the Association of European open Air Museums, Den Gamle By, 2009 p 144.

ДОБРО ДОШЛИ У РАЈНСКУ ОБЛАСТ!
АДЕЛХАРТ ЦИПЕЛИЈУС:
ДИРЕКТОР ОСНИВАЧ „РАЈНСКОГ
МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ И
НАРОДНОГ МУЗЕЈА ФОЛКЛОРА“ У
КОМЕРНУ

Welcome to the Rhineland!
Adelhart Zippelius:
Founding director of the
“Rhenish Open-Air Museum and
National Museum of Folklore” in
Kommern/Eifel

Willkommen im Rheinland!
Adelhart Zippelius:
Gründungsdirektor des
„Rheinischen Freilichtmuseums
und Landesmuseums für
Volkskunde“ in Kommern/Eifel

Др Јосеф Манголд
Директор ЛВР Музеја на отвореном у Комерну

Dr Josef Mangold
Director of the LVR- Open-Air Museum Kommern

Dr. Mangold, Josef
Direktor des LVR-Freilichtmuseums Kommern

Др Јосеф Манголд

Рођен 1956. године. У Бону завршава студије из следећих области: европска етнологија/фолклор, регионална историја области Рајне и историјска географија. Докторирао на тему „Живот и пословање у региону Моншау“ студијом о променама у условима живота у региону Ајфел између 1815 и 1914. године. Професионално искуство: волонтерски рад у канцеларији Рајнског музеја у Браувајлеру (1990-1991); Истраживачки консултант у Музеју Бург Лин у Крефелду (1992-1993); Заменик директора у Бергиш музеју на отвореном за екологију и руралну и техничку културу у Линдлару (1993-2001); Директор одељења фолклора у управи ЛВР-а за Рајнске регионалне студије у Бону (2001-2007); Директор ЛВР Музеја на отвореном и Рајнског народног музеја фолклора у Комерну (од 2007).

Dr Josef Mangold

Born in the year 1956; Studies in European Ethnology/Folklore, Rhenish Regional History and Historical Geography in Bonn. Doctorate in "Life and business in the Monschau Region", a study on the changes in the living conditions in the Eifel region between 1815 and 1914. Professional background: voluntary work in the Rhenish Museum Office in Brauweiler (1990-1991); Research consultant at the Burg Linn Museum in Krefeld (1992-1993); Deputy museum director at the Bergisch Open-Air Museum for ecology and rural and technical culture in Lindlar (1993-2001); Director of the folklore department at the LVR authority for Rhenish regional studies in Bonn (2001-2007); Director of the LVR Open-Air Museum and Rhenish National Museum of Folklore in Kommern (since 2007).

Апстракт

Аделхарт Ципелијус (1916-2014): први директор Рајнског музеја на отвореном и Народног музеја фолклора у Комерну/Ајфел, другог најстаријег (основан 1958, отворен 1961. године) и другог по величини музеја на отвореном у Немачкој. Музеј на отвореном у Комерну заузима површину од око 100 ха, има 73 пресељене зграде из периода од 500 година уназад. У 4 модел-села, региони Порајнја (Ајфел, Доња Рајна, Вестервалд, Бергишка област) су приказани својим културним пејзажима, домаћинствима и сточарством (као што су обновљени узгој Глан-Донерсбергер крава и свиња са немачких пашњака – „комернске свиње“). Тренутно, „Рајнска пијаца“ доприноси стварању нове групе објеката, која представља време између 1945. и 1990. године. Као и „Рајнски народни музеј фолклора“, Музеј на отвореном у Комерну прикупља различите материјале рајнске народне културе - културно наслеђе Рајне, и представља их у својим изложбама.

Abstract

Adelhart Zippelius (1916-2014): founding director of the Rhenish Open-Air Museum and National Museum of Folklore in Kommern/Eifel, the second-oldest (founded in 1958, opened in 1961) and second-largest open air museum in Germany. The Kommern Open-Air Museum has a surface area of approx. 100 ha with 73 translocated buildings from the last 500 years. In 4 model villages, the Rhineland regions (Eifel, Lower Rhine, Westerwald, Bergisches Land) are presented with their cultural landscape, household and livestock keeping (such as the revived breeding of the Glan-Donnersberger cows and the German pasture pigs – the “KommernSchwein”). Currently, the “Rhineland Marketplace” is contributing to the creation of a new group of buildings, which represents the time between 1945 and 1990. As the “Rhenish National Museum for Folklore”, the Kommern Open-Air Museum is collecting various materials of Rhenish folk culture, which is the cultural heritage of the Rhineland, and is presenting these in exhibitions.



1



2



3



4



5

1, 2
Аделхарт Ципелијус у
Музеју у Комерну, 1959,
1961

1, 2
Adelhart Zippelius in the
Rhenish Open-Air Museum
and National Museum of
Folklore in Kommern/Eifel,
1959, 1961

3, 4
Аделхарт Ципелијус у
скорашњој посети Музеју
у Комерну, 2010

3, 4
Adelhart Zippelius in the
recent visit to the Rhenish
Open-Air Museum and
National Museum of
Folklore in Kommern/Eifel,
2010

5
Крчма Вателер (из 1974.
године), Порујнска пијаца,
2013

5
The Watteler Tavern
(presentation time 1974),
Rhineland Marketplace,
2013

ДР ЈОСЕФ МАНГОЛА

Добро дошли у РАЈНСКУ ОБЛАСТ!

Аделхарт Ципелијус: директор оснивач
„Рајнског музеја на отвореном и Народног
музеја фолклора“ у Комерну

Након великог таласа оснивања музеја на отвореном у Скандинавији и првих мањих газдинстава-музеја у Немачкој на почетку 20. века, током педесетих година развијене су почетне идеје за велики регионални музеј на отвореном који би представљао продужетак бивше покрајине Пруска Рајна у Порајњу. После предузетих мањих мера у вези са документацијом и пописа постојећег стамбеног фонда у Рајнској области, на који је снажно утицао Други светски рат, Др Аделхарта Ципелијуса ангажује Рајнски народни музеј у Бону да истражи и сачини записник о попису сеоских кућа и имања у региону Доње Рајне. Његов попис објеката регионалних историјских споменика из области Доње Рајне, који је завршио 1952. године, послужио је касније као значајна основа за изградњу Рајнског музеја на отвореном: готово сви историјски споменици, који су приказани у музејској групи објеката „Доња Рајна“, као што су холови кућа, житнице и ветрењаче – који сви представљају посебно значајне примере грађевинарства и пољопривреде какви су се практиковали у прошлости у региону Доње Рајне – не само да су откривени и документовани током процеса истраживања у то време, већ су такође наведени и „резервисани“ за каснију употребу у музеју.¹

Четири године касније, године 1956, Аделхарт Ципелијус је ангажован од стране „Регионалне асоцијације Рајне (ЛВР)“ за рад на „меморандуму о неопходности стварања Рајнског народног музеја за регионалне и културолошке студије.“ Ова процена, чија је сврха била да подржи темеље музеја на отвореном у областима Баден-Вуртемберга и Баварске током шездесетих година 20. века, представљала је почетни корак за стварање музеја који би покривао цело Порајње, али који би изашао и ван регионалних граница. У марту 1958, након дугог поступка избора, „Рајнски музеј на отвореном“ основан је у општини Комерн у Ајфелу (50 километара западно од Келна). Аделхарт Ципелијус именован је за првог директора.

Аделхарт Ципелијус² је био син сликара и архитекте, рођен 20. јуна 1916. у Карлсруеу. Студирао је праисторијску археологију, геологију и фолклор, и завршио студије 1948. године дисертацијом на тему „Изградња кућа у Гвоздено

¹ Види и новински извештај ЛВР Музеја на отвореном у Комерну од 23. 5. 2014: <http://www.lvr.de/app/Presse/Archiv.asp?NNr=10698>

² Ципелијус је уписан у матичну књигу рођених као АДЕЛХАРД Теја Ципелијус. Крајем шездесетих година 20. века, у једној његовој публикацији, име је промењено у Аделхарт.

доба у Јужној и Средњој Европи“ на Универзитету у Гетингену, где је стекао звање доктора филозофије.

Невероватном брзином, Ципелијус је организовао пресељење архитектонских споменика у Музеј, као и њихово оживљавање. Само три године након оснивања, први део Музеја на отвореном отворен је 20. јула 1961. године, на малом и огољеном жбуну под именом „Каленбуш“ у Комерну са ветрењачом из Шпила код Дурена и још једанаест других, делимично завршених утврђених појединачних зграда у групи објеката „Ајфел – Келнско-Бонски залив“. Редизајн комплетне основе музеја у један од одговарајућих субрегиона Рајне, приказом „историјског културног пејзажа“, такође, брзо се покренуо.³

Са последичном интеграцијом природе у музејску презентацију животних услова и пољопривреде у прошлости, Ципелијус је постао иноватор на пољу европских музеја на отвореном. До тада, доминантни тип музеја на отвореном био је заснован на „парк-музејима“, који су представљали пољопривредне рукотворине поред историјских споменика. Од својих веома визионарских идеја створио је контраст у Комерну у време када се стварала веза између природе и културе, људи и њихове околине, као и живота и рада. Постављањем модела сеоских структура типичних за ово подручје, а са објектима, пољима, ливадама и пашњацима, он је успео да посетиоцима Музеја пружи прави увид у свакодневни живот људи у прошлости.⁴ Тако данас, музеј на отвореном покрива четири визуелно јасно различите групе зграда, које покривају време између 15. и 20. века, на пространом подручју од преко 100 хектара на „Каленбушу“. То су групе зграда: Вестервалд, Ајфел, Бергишка област и Регион Доње Рајне, са укупно 75 оригиналних историјских зграда, које су смештене у Музеј.⁵ Грађевински материјал од којег су направљене куће, штале, амбари и помоћни објекти детаљно је истражен. Конструктивни елементи су описани до танчина, обележени датумом и оживљени у свом најстаријем стању – свом првобитном стању.

Од самог почетка, Аделхарт Ципелијус имао је само један циљ – обједињено представљање – што се често наводи у историји и проучавању народне културе, а самим тим пружа еколошке шансе и могућности. Под тим је подразумевао контраст између њих, а презентацију природе и културе видео је као централни елемент. Пратио је приступ који је сматран иновативним и веома визионарским у то време и управо он је дао највећи приоритет овом циљу – презентацији – у годинама које су уследиле. Дакле, мере планирања пејзажа су биле део процеса изградње од самог почетка јер су регионално различите сеоске структуре Рајне требало да буду представљене на следећи начин: Ајфел као мало ушорено село, Доња Рајна као насеље домаћинстава, Вестервалд регион са структуром неправилног села, а

3 Види: Norbert LEDUC: On the History of the Rhenish Open Air Museum. Y: 25 Years of the Rhenish Open Air Museum in Kommern, Cologne 1983, S. 12 ff.

4 Zippelius, Adelhart: The Rhenish Open-Air Museum and National Museum of Folklore. History and perspective. Cologne 1981, p. 9ff.

5 Од 2009, ствара се и пета група зграда – „Рајнска пијаца“ - у којој је већ подигнуто пет зграда, а која обухвата период између 1945. и 1990. године

Бергишка област као мали засеок. Ова поставка кућа се састојала од њива, ливада и пашњака, али и дворишта; сви они су имали за циљ да илуструју посетиоцима однос између природе и културе током промена годишњих доба. На овај начин, континуирана изградња објеката и презентација културног пејзажа су биле, и још увек јесу, раме уз раме у Комерну.⁶

Фокус Ципелијусовог рада је био на спасавању и очувању различитих историјских потврда свакодневне културе које су драматично нестајале у то време. Резултати истраживања су морали бити на располагању, и то не само професионалним стручњацима. Било му је важније да „преведе“ ове резултате и да их пренесе посетиоцима. Жестоко се залагао за музеј као локацију научног истраживања и развоја политике, али и међународне музејске сцене. Под његовим вођством, музеј на отвореном у Комерну се развијао средином седамдесетих година двадесетог века отварањем информационих соба, понудом образовних филмова, презентацијама ручних радова, играма за децу школског узраста и посебним понудама за одређене групе, попут тинејџера са сметњама у учењу – музејско образовање, што се сматрало иновативним у то време и представљало модел за многе музеје на отвореном у Европи. Уосталом, Комерн је добио прву дозволу за планирање музеја, и то први пут у историји музеја на отвореном. Истовремено, Ципелијус је повремено организовао догађаје, како их зову и данас, који су увек на научној основи били уско повезани са поруком музеја. Пажљиво осмишљене позоришне представе са друштвено-историјским темама, као што су представе ауторке из Ајфела, Кларе Вибиг и других регионалних аутора.

Од самог почетка, Аделхарт Ципелијус тежио је свом циљу – да обликује Комерн у музеј на отвореном који покрива све области свакодневне културе, да досегне даље од поруке музеја на отвореном који приказују пољопривредни начин живота у прошлости. У оквиру поставке „Народне уметности Порајња“, отворио је први изложбени хол 1968. године, и на тај начин иницирао промену имена музеја у „Рајнски музеј на отвореном и Народни музеј фолклора“ годину дана касније. Завршетком још три изложбена павиљона 1977, музеј у Комерну добија највећи изложбени простор под једним кровом до тада, у односу на све остале музеје на отвореном.

Још на почетку, Ципелијус је имао циљ да сарађује са музејима суседних земаља. Средином шездесетих година 20. века, охрабрио је оснивање „Друштва европских музеја на отвореном“, које се касније организује у Међународни савет музеја и развија у „Асоцијацију европских музеја на отвореном“, чији је председник био неколико година. Од 1966. године, објављује радове чланова удружења са конференција; поред тога, организовао је живу међународну размену, посебно са музејима на отвореном са Истока, који су више усмерени ка пољопривреди и историји.

6 Види и: Mangold, Josef: Kommern Open-Air Museum combines historical culture and nature. Y: Nature in NRW 3/2011, издавач: the Regional Office for the Protection of Nature, the Environment and Consumerism in North Rhine Westfalia.

Године 1974, објавио је Водич кроз европске музеје на отвореном, са погледом на идеологије музеја на отвореном кроз време, који истовремено проблемски оријентисан и подстиче на размишљање. Основни концепти, принципи и перспективе овог приручника важе и данас. Чак и након одласка у пензију, био је интензивно укључени у теме које се тичу музеја на отвореном, као што су „екомузеологија“, коју је Г. Х. Ривиере започео у Француској и делимично реализовао у то време, из које је развио modele свакодневне музеологије. Учествовао је у предавањима у вези са музејима све до старости и увек је разматрао перспективе које су се тицале Европе у целини.

До свог пензионисања 1981. године, Ципелијус не само да је преселио 82 историјска споменика у Комерн и оживео њих 61, већ је и прикупио око 44.000 објеката за музејски инвентар. Ово такође укључује и међународно значајне збирке, као што су колекције Винтрич димњака и плоча за пећи, као и збирка лутака Марије Јунгханс, која се сматра најважнијом колекцијом овог типа у периоду око 1900. године, уз збирку британске краљевске породице.

Излагањем ове колекције, као и набављених збирки класичне и керамике сецесије (art nouveau) произведене у Бону у радионицама *Мелем*, *Весел*, *Вилерој* и *Бах*, као и другим тематским изложбама, Ципелијус је отворио урбани свет Порајња музејским посетиоцима.

Рајнски музеј на отвореном, који је 2008. године преименован у АВР Музеј на отвореном Комерн, последњих неколико година се развија својим представљањем свакодневног живота у прошлости далеко изван оквира сеоског живота; он се развија у музеј савремене историје, који документује ближу прошлост путем живих сведока. Захваљујући „Рајнској пијаци“, која приказује зграде и услове живота послератне генерације у новијој прошлости све до деведесетих година, Музеј се показао још једном као иновативан и спреман да експериментирате. Такође, Ципелијус је поставио темеље за то: године 1979, купио је преко 100 производа свакодневне израде, типичних за то време, као што су отварачи, најлон чарапe, картонски тањир, такси знак и медицинске наочаре. Изложба свакодневног дизајна, који је сматран веома контроверзним у то време, поставила је нови тренд за музеје на отвореном.

Аделхарт Ципелијус је умро 9. маја 2014. у 97. години. Током 23 године, од 1958. до 1981, водио је изградњу и проширење Музеја на отвореном у Комерну и развио музеј на рубу региона Ајфел, који је постао не само један од највећих музеја на отвореном у Немачкој, већ и један од водећих у Европи – пионирски на много начина.

Аделхарт Ципелијус је био музејски лидер са јасним идејама. Он је такође био човек са способношћу предвиђања, који је одбацио неколико краткорочних музејских трендова. Као нико други, Ципелијус је привукао интересовање својим јасним изјавама о сврси музеја на међународној сцени музеја на отвореном, видљиво остављајући свој траг на њој.

Године 1980, на крају презентације о „Подстицању музеја на отвореном“ Ципелијус је рекао следеће:

„По мом мишљењу, не смемо заборавити да, када је у питању „живи музеј“, музеји на отвореном имају посебну предност над свим другим музејским облицима. Експонати музеја на отвореном су повезани са природом, они су изложени природи. То значи да су предмет сталног развоја живота, из дана у дан, током целе године. Који други музеј може представити наше културно наслеђе у тако живом окружењу?“⁷

7 About the stimulation of Open-Air Museums. Presentation at the Arbeitstagung des wissenschaftlichen Beirates des „Freundeskreis Freilichtmuseum Südbayern e.V.“ on October 25th 1980. In: Zippelius, Adelhart: The Rhenish Open-Air Museum and National Museum of Folklore in Kommern. History and perspective. Cologne 1981, p. 107.

DR JOSEF MANGOLD

Welcome to the Rhineland!

Adelhart Zippelius: Founding director of the
"Rhenish Open-Air Museum and National
Museum of Folklore" in Kommern/Eifel

After the big wave of Open-Air Museum foundations in Scandinavia, and the first smaller farmstead museums in Germany at the beginning of the 20th century, the initial ideas for a large regional open air museum as an extension of the former Prussian Rhine province were developed in the 1950s in the Rhineland. After some minor documentation and inventory measures of the existing housing stock of the Rhenish region, which was strongly affected during World War 2, Dr. Adelhart Zippelius was commissioned by the Rhenish National Museum in Bonn to research and record inventory in farm houses and farms in the Lower Rhine region. His inventory building of regional historical monuments from the Lower Rhine area, which he completed in 1952, later created one of the significant foundations for the construction of the Rhenish Open-Air Museum: almost all historical monuments, which are displayed in the museum's building group „Lower Rhine“, such as hall houses, granaries and windmills – all of which are particularly significant examples of the past construction and agriculture of the Lower Rhine region – were not only discovered and documented during the process of the research at the time, but they were also listed and „reserved“ for later use in the museum.¹

Four years later, in 1956, Adelhart Zippelius was commissioned by the „Landschaftsverband Rheinland (LVR)“, the Rhineland Regional Authority to work on a „memorandum on the necessity of a Rhenish National Museum for regional and cultural studies“. With this assessment, the purpose of which was also to support the foundations of open air museums in Baden-Württemberg and Bavaria in the 1960s, was the initial step for a museum responsible for the whole of Rhineland, which also reached far outside the regional borders. In March 1958, after a long selection procedure, the „Rhenish Open-Air Museum“ was founded in the Kommern community in Eifel (approx. 50 km west of Cologne). Adelhart Zippelius was appointed as the founding director.

Adelhart Zippelius² was the son of a painter and an architect, born on June 20th 1916 in Karlsruhe. He studied Prehistoric Archaeology, Geology and Folklore, and he finished his studies in 1948 with his dissertation „The house construction of the Hall-

¹ See also the press report for the LVR Kommern Open-Air Museum dated 23.05.2014: <http://www.lvr.de/app/Presse/Archiv.asp?NNr=10698>

² Zippelius was recorded in the birth registration office as ADELHARD Teja Zippelius. In the late 1960s, the ending of his first name in his publication changed to Adelhart.

statt and Latène period in South Middle Europe“ at the University of Göttingen, where he graduated as Dr. phil.

With incredible speed, Zippelius organised the translocation of architectural monuments to the museum grounds and their resurrection. Only 3 years after the foundation of the museum, the first section of the Open-Air Museum was opened on July 20th 1961 on the small and bare bush called „Kahlenbusch“ in Kommern with the Bock-windmill from Spiel near Düren and eleven other, partly completed established individual buildings in the building group „Eifel - the Cologne-Bonn Bay“. The redesign of the entire museum grounds into one of the respective sub-regions of the Rhineland, depicting a „historical cultural landscape“, went ahead just as quickly.³

With the consequent integration of nature into the museum's representation of the living and agricultural conditions of the past, Zippelius became an innovator in the scene of European Open-Air Museums. Until then, the reigning type of open-air museum had been based on the „park museum“, which presented agricultural handiwork next to historical monuments. He created a contrast in Kommern of his very visionary ideas at the time of a link between nature and culture, of people and their environment and of living and working. With the installation of model village structures typical of the region, and with buildings, fields, meadows and pastures, he succeeded in providing a deep insight into the every-day life of the people of the past for the visitors of the museum.⁴ Thus, nowadays the open air museum covers four visually clearly different building groups, which cover the time between the 15th and 20th century, on a spacious area of over 100 ha on the „Kahlenbusch“: the building groups Westerwald, Eifel, Bergisches Land and the Lower Rhine region, with a total of 75 original historical buildings, which have been placed into the museum grounds.⁵ The building materials of the houses, stables, barns and auxiliary buildings were researched extensively. The constructive elements have been described in detail as well as dated, and resurrected in their oldest condition – their original condition.

From the very beginning, Adelhart Zippelius had only one goal – an integrated representation, which is often cited in historical science and the study of folk culture, and thus also ecological chances and opportunities. With this, he meant the contrast between and presentation of nature and culture as a central element. He followed an approach, which was considered innovative and very visionary at the time, and he gave the highest priority to this presentation goal in the formative years which followed. Thus, landscape planning measures were part of the construction process from the very beginning, because the regionally varying village structures in the Rhineland were to be presented as follows: the Eifel as a small street village, the Lower Rhine as a farmstead

3 See Norbert LEDUC: On the History of the Rhenish Open Air Museum. In: 25 Years of the Rhenish Open Air Museum in Kommern, Cologne 1983, S. 12 ff.

4 Zippelius, Adelhart: The Rhenish Open-Air Museum and National Museum of Folklore. History and perspective. Cologne 1981, p. 9ff.

5 Since 2009, a fifth building group is being created – the „Rhineland Marketplace“ – in which five buildings have already been erected, and which covers the time between 1945 and 1990.

settlement, the Westerwald region with an irregular village structure, and the Bergische Land as a small hamlet. This arrangement of houses consisted of cultivated fields, meadows and pastures, but also gardens, which were meant to illustrate to visitors the relationship between nature and culture during the seasonal changes. In this way, the continuous construction of buildings and the presentation of the cultural landscape were, and still are located side by side in Kommern.⁶

The focus of Zippelius' work was the salvation and preservation of various historical certificates of everyday culture, which were disappearing dramatically at the time. The research results were to be available not just for professional experts. It was more important to him to „translate“ these results and to convey them to the visitors. He vehemently campaigned for the museum as a site of scientific research and development to politics and also to the international museum scene. Under his leadership, the Kommern Open-Air Museum was developing in the mid-1970s by opening information rooms, educational films, handiwork presentations, roleplaying games for school children, and special offers for particular groups, such as teenagers with learning disabilities – a museum education, which was considered innovative at the time, which was a model example for many Open-Air Museums in Europe. After all, Kommern was granted the first museum planning permission for the first time in history for an Open-Air Museum. At the same time, Zippelius occasionally organised events, as they are called today, which were always closely connected on a scientific basis with the message of the museum. Carefully staged theatrical performances with a socio-historical theme, such as performances based on the material by the Eifel-based author Clara Viebig and other regional authors.

From the very beginning, Adelhart Zippelius pursued his goal to shape Kommern into an Open-Air Museum, which covers all areas of everyday culture, beyond the message of Open-Air Museums of the agricultural lifestyle of the past. With the exhibition „Rhineland's Folk Art“, he opened the first exhibition hall in 1968, and thus initiate the name change of the museum to „Rhenish Open-Air Museum and National Museum of Folklore“ one year later. With the completion of a further three exhibition pavilions in 1977, the Kommern Museum has the largest exhibition area under one roof to this date, compared to all other open air museums.

Early on, Zippelius aimed to collaborate with the museums of neighbouring countries. From the mid-1960s, he encouraged the foundation of the „Society of European Open-Air Museums“, which later organised itself in the ICOM and developed into the „The Association of European Open-Air Museums“, of which he was the president for several years. From 1966, he released the conference papers of the association, and he organised a lively international exchange, especially with the Open-Air Museums of the east, which have a stronger agricultural and historical direction.

⁶ See also: Mangold, Josef: Kommern Open-Air Museum combines historical culture and nature. In: Nature in NRW 3/2011, issued by the Regional Office for the Protection of Nature, the Environment and Consumerism in North Rhine Westfalia.

In 1974, he released the Handbook of European Open-Air Museums, in the introduction of which there is an outline of the ideology of open air museums of the time, which is both reflective and problem oriented. The basic concepts, principles and perspectives of the handbook are valid until today. Even after his retirement, he was intensely involved with topics concerning Open-Air Museums, such as the „écomuseologie“, which was created in France by G. H. Rivière and partly realised at the time, from which he developed models for an every day museology. He participated in museum-related discourse into old age, and he always considered perspectives concerning the whole of Europe.

Until his retirement in 1981, Zippelius not only translocated 82 historical monuments to Kommern, and resurrected 61 of these, but he also gathered around 44,000 objects for the museum inventory. These also include internationally significant collections, such as the Wintrich chimney and stove plate collections, and the doll collection of Maria Junghanns, which was considered as the most important collection of its type around 1900, alongside the collection of the British royal family.

By exhibiting this collection, and also the acquired collections of classical and art nouveau ceramics fabricated in Bonn by Mehlem, Wessel and Villeroy & Boch, as well as other thematic exhibitions, Zippelius also opened the urban world of the Rhineland to museum visitors.

The Rhenish Open-Air Museum, which was renamed in 2008 to LVR Open-Air Museum Kommern, has developed in recent years with its representation of everyday life of the past far beyond agricultural life also to a museum of contemporary history, which documented the more recent past through living witnesses. Thanks to the „Rhineland Marketplace“, which depicts the buildings and living conditions of the more recent past of the post-war generation, up until the 1990s, the museum proved itself once again as innovative and willing to experiment. Zippelius also laid the foundations for this: in 1979, he purchased over 100 products of everyday designs, which were typical of the time, such as bottle openers, nylon stockings, cardboard plates, a taxi sign and medical spectacles. The exhibition on every day designs, which was considered highly controversial at the time, has become a trend setter for Open-Air Museums.

Adelhart Zippelius died on May 9th 2014 at the age of 97 years. For 23 years, from 1958 until 1981, he was leading the construction and extension of the Kommern Open Air Museum, and he developed the museum on the edge of the Eifel region. It became not only one of the largest Open-Air Museums in Germany, but also to one of the leading Open-Air Museums in Europe, which was pioneering in many ways.

Adelhart Zippelius was a museum leader with clear ideas. He was also a man of foresight, who dismissed several short-living museum trends. Like no other, Zippelius attracted interest with his clear statements on the purpose of a museum in the international scene of open air museums, and he clearly left his mark.

In 1980, at the end of a presentation about the “Stimulation of Open-Air Museums” Zippelius said the following:

„In my opinion, we must not forget that Open-Air Museums have a particular advantage over all other museum forms, when it comes to a „living museum“. The exhibits of Open-Air Museums are connected with nature, and they are exposed to nature. This means that they are subject to the constant living development day after day, and during the course of the year. Which other museum can present our cultural heritage in such a lively environment?“⁷

⁷ About the stimulation of Open-Air Museums. Presentation at the Arbeitstagung des wissenschaftlichen Beirates des „Freundeskreis Freilichtmuseum Südbayern e.V.“ on October 25th 1980. In: Zippelius, Adelhart: The Rhenish Open-Air Museum and National Museum of Folklore in Kommern. History and perspective. Cologne 1981, p. 107.

ДР ЈОСЕФ МАНГОЛД
ДОБРОДОШЛИ У РАЈНСКУ ОБЛАСТ!
ADELHART ZIPPELIUS: GRÜNDUNGS-DIREKTOR
DES „RHEINISCHEN FREILICHTMUSEUMS
UND LANDESMUSEUMS FÜR VOLKSKUNDE“ IN KOMMERN

DR JOSEF MANGOLD
WELCOME TO THE RHEINLAND!
ADELHART ZIPPELIUS: FOUNDING DIRECTOR OF
THE „RHENISH OPEN-AIR MUSEUM AND NATIONAL
MUSEUM OF FOLKLORE“ IN KOMMERN / EIFEL

DR JOSEF MANGOLD
WILLKOMMEN IM RHEINLAND!
ADELHART ZIPPELIUS: GRÜNDUNGS-DIREKTOR
DES „RHEINISCHEN FREILICHTMUSEUMS
UND LANDESMUSEUMS FÜR VOLKSKUNDE“ IN
KOMMERN/EIFEL

Dr Josef Mangold

Jg. 1956, Studium der Volkskunde, Rheinischen Landesgeschichte und Historische Geographie in Bonn. Promotion über "Wohnen und Wirtschaften im Monschauer Land", eine Studie über die Veränderungen der Lebensverhältnisse in der Eifel zwischen 1815 und 1914. Stationen: Volontariat im Rheinischen Museumsamt in Brauweiler (1990-1991); Wissenschaftlicher Referent am Museum Burg Linn in Krefeld (1992-1993); Stv. Museumsleiter am Bergischen Freilichtmuseum für Ökologie und bäuerlich-handwerkliche Kultur in Lindlar (1993-2001); Leiter der Abteilung Volkskunde in LVR-Amt für rheinische Landeskunde in Bonn (2001-2007); Leitung des LVR-Freilichtmuseums und Rheinischen Landesmuseums für Volkskunde in Kommern (seit 2007).

Kurzfassung

Adelhart Zippelius (*1916 +2014): Gründungsdirektor des Rheinischen Freilichtmuseum und Landesmuseums für Volkskunde in Kommern/ Eifel, dem zweitältesten (gegründet 1958, eröffnet 1961) und zweitgrößten Freilichtmuseum Deutschlands. Das Freilichtmuseum Kommern zeigt auf ca. 100 ha Fläche 73 translozierte Gebäude aus den letzten 500 Jahren. In 4 Dorfensembles werden die Regionen des Rheinlandes (Eifel, Niederrhein, Westerwald, Bergisches Land) mit ihrer Kulturlandschaft, mit aktiver Landwirtschaft, Haus- und Nutztierhaltung (u.a. Rückzüchtung des Glan-Donnersberger-Rindes und des Deutschen Weideschweines – „KommernSchwein“) vorgestellt. Derzeit entsteht mit dem „Marktplatz Rheinland“ eine neue Baugruppe, die die Zeit zwischen 1945 und 1990 präsentiert. Als „Rheinisches Landesmuseum für Volkskunde“ sammelt das Freilichtmuseum Kommern die vielfältigen Sachgüter der rheinischen Volkskultur, also des kulturellen Erbes des Rheinlandes und präsentiert sie in Ausstellungen.

Willkommen im Rheinland! Adelhart Zippelius: Gründungsdirektor des „Rheinischen Freilichtmuseums und Landesmuseums für Volkskunde“ in Kommern/ Eifel

Nach der großen Gründungswelle von Freilichtmuseen in Skandinavien und ersten kleineren Einzelhofmuseen Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland wurden zu Beginn der 1950er Jahre im Rheinland erste Ideen für ein großes regionales Freilichtmuseum in der Ausdehnung der ehemaligen preußischen Rheinprovinz entwickelt. Nach kleineren Dokumentations- und Inventarisationsmaßnahmen des rezenten Hausbestandes in der stark vom Zweiten Weltkrieg in Mitleidenschaft gezogenen rheinischen Region wurde Dr. Adelhart Zippelius durch das Rheinische Landesmuseum in Bonn mit der Erforschung und Bestandsaufnahme von Bauernhäusern und Bauernhöfen am Niederrhein beauftragt. Seine bis 1952 durchgeführte Inventarisierung niederländischer ländlicher Baudenkmale bildete später einen der wesentlichen Grundsteine für den Aufbau des Rheinischen Freilichtmuseums: Fast alle der heute in der Museumsbaugruppe „Niederrhein“ gezeigten Baudenkmale wie Hallenhäuser, Kornspeicher und Windmühlen - alles besonders aussagekräftige Beispiele früherer niederländischer Baukultur und Landwirtschaft - wurden im Zuge der damaligen Untersuchungen nicht nur entdeckt und dokumentiert, sondern auch schon für eine spätere museale Verwendung aufgelistet und damit „reserviert“.¹

Vier Jahre später, im Jahre 1956, wurde Adelhart Zippelius durch den Landschaftsverband Rheinland mit der Ausarbeitung einer „Denkschrift über die Notwendigkeit eines Rheinischen Landesmuseums für Landes- und Volkskunde“ beauftragt. Mit diesem Gutachten, das in den 1960er-Jahren auch die Gründungen von Freilichtmuseen in Baden-Württemberg und Bayern begünstigen sollte, war der Grundstein für ein das ganze Rheinland und dabei weit über die Landesgrenzen hinaus zuständiges Museum der Alltagskultur gelegt. Im März 1958 wurde dann nach einem langen Auswahlverfahren das „Rheinische Freilichtmuseum“ in der Gemeinde Kommern in der Eifel (ca. 50 km westlich von Köln) gegründet. Adelhart Zippelius wurde zu seinem Gründungsdirektor berufen.

Adelhart Zippelius², am 20. Juni 1916 als Sohn einer Kunstmalerin und eines Architekten in Karlsruhe geboren, studierte Prähistorische Archäologie, Geologie und Volkskunde und schloss sein Studium 1948 mit seiner Dissertation „Der Hausbau der

1 Vgl. auch die Pressemeldung des LVR-Freilichtmuseums Kommern vom 23.05.2014: <http://www.lvr.de/app/Presse/Archiv.asp?NNr=10698>

2 Zippelius wurde als ADELHARD Teja Zippelius ins Geburtsregister eingetragen. Seit den späten 1960er-Jahren veränderte die Endung seines Vornamens in seinen Publikationen in Adelhart.

Hallstatt- und Latènezeit im südlichen Mitteleuropa“ an der Universität Göttingen zum Dr. phil. ab.

Mit unglaublicher Schnelligkeit leitete Zippelius die Translozierung von Baudenkmalen in das Museumsgelände und den Wiederaufbau in die Wege. Bereits 3 Jahre nach Gründung des Museums konnte am 20. Juli 1961 auf dem Kommerner „Kahlenbusch“ mit der Bockwindmühle aus Spiel bei Düren und elf weiteren, zum Teil komplett eingerichteten Einzelbauten in der Baugruppe „Eifel – Köln-Bonner Bucht“ der erste Teilabschnitt des Freilichtmuseums eröffnet werden. Ebenso zügig schritt die Umgestaltung des gesamten Museumsgeländes in eine die jeweiligen Teilregionen des Rheinlandes abbildende „Historische Kulturlandschaft“ voran.³

Mit der konsequenten Einbindung der Natur in die museale Darstellung früherer Lebens- und Wirtschaftsverhältnisse war Zippelius zu einem Innovator in der Szene der europäischen Freilichtmuseen geworden. Waren bis dahin in dem vorherrschenden Freilichtmuseumstyp des „Parkmuseums“ idealtypische, das ländliche Bauhandwerk repräsentierende Baudenkmale nebeneinander präsentiert worden, so stellte er in Kommern konsequent seine damals sehr visionären Ideen einer Verklammerung von Natur und Kultur, von Mensch und Umwelt, von Wohnen und Arbeiten zu einem funktionalen Ganzen gegenüber. Durch die Anlage regionaltypischer Dorfstrukturen mit Gebäuden, Äckern, Wiesen und Weiden schaffte er für das Museumspublikum nachvollziehbare Einblicke in den Alltag der Menschen in früherer Zeit.⁴ So umfasst das Freilichtmuseum heute auf einem weitläufigen Gelände von über 100 ha auf dem „Kahlenbusch“ vier auch optisch klar voneinander abgegrenzte Baugruppen, die die Zeit zwischen dem 15. Jahrhundert und dem 20. Jahrhundert abdecken: die Baugruppen Westerwald, Eifel, Bergisches Land und Niederrhein mit insgesamt 69 historischen, ins Museum versetzten originalen Gebäuden.⁵ Die Bausubstanz der Wohnhäuser, Ställe, Scheunen und Nebengebäude wurden dabei intensiv untersucht, die konstruktiven Elemente detailliert beschrieben und datiert und in ihrem jeweils ältesten Zustand, ihrem Ersterbauungszustand, wiedererrichtet.

Schon von Anfang an ging es Adelhart Zippelius um eine - in der Wissenschaftsgeschichte der Volkskunde und der Freilichtmuseen vielzitierte - ganzheitliche Darstellung, also auch um ökologische Chancen und Möglichkeiten. Er meinte damit die Verklammerung und Präsentation von Natur und Kultur als zentralem Element. Damit verfolgte er einen zur damaligen Zeit innovativen und sehr visionären Ansatz und räumte diesem Präsentationsziel in den folgenden Aufbaujahren höchste Priorität ein. So gehörten landschaftsgestalterische Maßnahmen von Beginn an zum Aufbaukonzept, denn die im Rheinland regional unterschiedlichen Dorfstrukturen sollten entsprechend

3 Vgl. Norbert LEDUC: Zur Geschichte des Rheinischen Freilichtmuseums. In: 25 Jahre Rheinisches Freilichtmuseum Kommern, Köln 1983, S. 12 ff.

4 Zippelius, Adelhart: Das Rheinische Freilichtmuseum und Landesmuseum für Volkskunde in Kommern. Geschichte und Ausblick. Köln 1981, S. 9ff.

5 Seit 2009 nun entsteht eine fünfte Baugruppe, der „Marktplatz Rheinland“, in dem bereits fünf Gebäude errichtet wurden und die die Zeit zwischen 1945 und 1990 abdeckt.

präsentiert werden: Die Eifel als kleines Straßendorf, der Niederrhein als Einzelhofsiedlung, der Westerwald mit seinem unregelmäßigen Dorfbild und das Bergische Land als kleiner Weiler. Zu dieser Häuseranordnung gehörten bewirtschaftete Äcker, Wiesen, Weiden, aber vor allem auch Gärten, die den Besucherinnen und Besuchern natur- und kulturräumliche Wechselwirkungen im jahreszeitlichen Wandel veranschaulichen sollten. So standen und stehen noch heute in Kommern der kontinuierliche Gebäudeaufbau und die Präsentation der Kulturlandschaft gleichwertig nebeneinander.⁶

Im Mittelpunkt seines Wirkens stand für Zippelius die Rettung und der Erhalt der vielfältigen Zeugnisse historischer Alltagskultur, die damals dramatisch schwanden. Dabei sollten die Ergebnisse der Forschungen nicht nur für Fachleute sein. Vielmehr war ihm wichtig, diese Ergebnisse „zu übersetzen“ und sie an die Besucherinnen und Besucher zu vermitteln. Vehement setzte er sich gegenüber der Politik, aber auch in der internationalen Museumsszene für das Museum als Stätte wissenschaftlicher Forschung und Bildung ein. Unter seiner Leitung entwickelte sich im Freilichtmuseum Kommern schon Mitte der 1970er-Jahre mit Informationsräumen, Lehrfilmen, Handwerksvorführungen, Rollenspielen von Schülern und besonderen Angeboten für bestimmte Zielgruppen, darunter auch für Jugendliche mit geistiger Behinderung, eine für damalige Verhältnisse innovative Museumspädagogik, die Vorbildfunktion für viele Freilichtmuseen im europäischen Raum hatte. Immerhin bekam Kommern damals die erste museumspädagogische Planstelle in einem Freilichtmuseum überhaupt. Zugleich setzte Zippelius gelegentlich auch schon auf – wie man heute sagen würde – Events, die stets aber auf wissenschaftlicher Grundlage in engstem Zusammenhang mit der musealen Vermittlungsaufgabe stehen sollten. Sorgsam inszenierte Theateraufführungen mit sozialhistorischer Thematik, etwa die Darbietung von Stoffen der Eifel-Schriftstellerin Clara Viebig und anderer regionaler Autoren.

Von Beginn an verfolgte Adelhart Zippelius das Ziel, Kommern über die freilichtmuseale Vermittlung vergangener bäuerlicher Lebenswelten hinaus zu einem alle Bereiche der Alltagskultur abdeckenden Landesmuseum werden zu lassen. Mit der Ausstellung „Volkskunst im Rheinland“ konnte er 1968 die erste Ausstellungshalle eröffnen und damit die ein Jahr spätere Umbenennung des Museums in „Rheinisches Freilichtmuseum und Landesmuseum für Volkskunde“ einleiten. Mit der Fertigstellung weiterer drei Ausstellungspavillons 1977 verfügt das Kommerner Museum gegenüber allen anderen Freilichtmuseen bis heute über die größte Ausstellungsfläche unter Dach.

Zippelius richtete schon früh seinen Blick auch auf die Zusammenarbeit mit den Museen der Nachbarländer. Bereits Mitte der 1960er-Jahre regte er die Gründung der „Arbeitsgemeinschaft Europäischer Freilichtmuseen“ an, aus der sich später der in der ICOM organisierte „Verband der Europäischen Freilichtmuseen“ entwickelte, den er einige Jahre als Präsident leitete. Ab 1966 gab er die Tagungsberichte des Verbandes

⁶ Vgl. auch: Mangold, Josef: Freilichtmuseum Kommern verbindet historische Kultur und Natur. In: Natur in NRW 3/2011, hrsg. vom Landesamt für Natur, Umwelt- und Verbraucherschutz Nordrhein-Westfalen.

heraus und sorgte für einen lebendigen internationalen Austausch vor allem auch mit den östlichen, stärker agrarhistorisch ausgerichteten Freilichtmuseen.

1974 brachte er das Handbuch der Europäischen Freilichtmuseen heraus, in dessen Einleitung sich sowohl ein reflektierter wie auch problemorientierter Aufriss der damaligen Freilichtmuseologie findet, dessen Grundbegriffe, Prinzipien und Perspektivierungen bis heute Gültigkeit beanspruchen können. Auch nach seiner Pensionierung setzte er sich noch intensiv mit freilichtmusealen Themen auseinander, wie mit der in Frankreich von G. H. Rivière entworfenen und z. T. auch realisierten „écomuseologie“ und entwickelte daraus Modelle für eine Alltagsmuseologie, wie er sich überhaupt bis ins hohe Alter am museologischen Diskurs beteiligte und dabei stets gesamteuropäische Perspektiven vergleichend in den Blick nahm.

Bis zum Eintritt in den Ruhestand 1981 hatte Zippelius nicht nur 82 Baudenkmale nach Kommern transloziert und von diesen 61 wieder aufgebaut, sondern insgesamt auch rund 44.000 Objekte in das Museumsinventar aufnehmen können. Darunter waren auch international bedeutsame Kollektionen wie die Kamin- und Ofenplatten-Sammlung Wintrich und die Puppenstubensammlung von Maria Junghanns, die um 1900 als die bedeutendste Sammlung ihrer Art neben der des britischen Königshauses galt.

Mit der Ausstellung dieser Sammlung, aber etwa auch erworbener Kollektionen von Klassizismus- und Jugendstil-Keramik aus den Bonner Fabrikationen von Mehlem, Wessel und Villeroy & Boch sowie mit anderen Themenausstellungen öffnete Zippelius den Museumsbesuchern auch die vergangene städtisch-bürgerliche Lebenswelt im Rheinland.

Das Rheinische Freilichtmuseum, das 2008 in LVR-Freilichtmuseum Kommern umbenannt wurde, hat sich in den letzten Jahren bei der Darstellung des vergangenen Alltags weit über die bäuerliche Lebenswelt hinaus zugleich auch zu einem Museum der Zeitgeschichte, also der noch durch lebende Zeitzeugen dokumentierbaren jüngeren Vergangenheit entwickelt und mit dem „Marktplatz Rheinland“, der die Bau-, Wohn- und Lebensverhältnisse der jüngeren Vergangenheit der Nachkriegszeit bis in die 1990er-Jahre in den Blick rückt, wieder als innovativ und experimentierfreudig erwiesen. Auch dafür hat schon Zippelius die Grundlagen geschaffen: 1979 kaufte er weit über einhundert Produkte des damals zeittypischen Alltagsdesigns, wie Flaschenöffner, Nylon-Strumpfhose, Pappteller, Taxischild, Krankenkassenbrillengestell. Die damals durchaus kontrovers diskutierte Ausstellung zum „Alltagsdesign“ gilt heute als Trendsetter im Freilichtmuseum.

Adelhart Zippelius starb am 9. Mai 2014 im Alter von 97 Jahren. 23 Jahre lang, von 1958 bis 1981, führte er den Auf- und Ausbau des Freilichtmuseums Kommern und entwickelte das Museum am Rande der Eifel nicht nur zum zweitgrößten Freilichtmuseum in Deutschland, sondern auch zu einem der führenden und in vieler Hinsicht wegweisenden Freilichtmuseum in Europa.

Adelhart Zippelius war ein Museumsmann mit klaren Vorstellungen. Und er war ein Mann mit Weitblick, der über so manche kurzlebige museale Trends hinweg reichte. Wie kaum ein anderer hat Zippelius mit seinen klaren Aussagen zu den Aufgaben eines Museums in der internationalen Szene der Freilichtmuseen Beachtung gefunden und deutliche Spuren hinterlassen.

Am Ende eines Vortrages über die „Belebung von Freilichtmuseen“ sagte Zippelius 1980:

„Ich meine, man sollte auch nicht vergessen, daß gerade Freilichtmuseen ohnehin gegenüber allen anderen Museumsgattungen im Vorteil sind, wenn es um „das lebende Museum“ geht. Die Exponate der Freilichtmuseen sind eingebunden in die Natur, und sie sind der Natur ausgesetzt. Dies bedeutet, daß sie damit dem ständigen lebendigen Wandel im Ablauf der Tageszeiten und im Rhythmus des Jahreslaufes unterliegen. Welches Museum sonst kann unser kulturelles Erbe in einem so lebendigen Rahmen präsentieren?“⁷

⁷ Zur Frage der Belebung der Freilichtmuseen. Vortrag auf der Arbeitstagung des wissenschaftlichen Beirates des „Freundeskreis Freilichtmuseum Südbayern e.V.“ am 25.10.1980. In: Zippelius, Adelhart: Das Rheinische Freilichtmuseum und Landesmuseum für Volkskunde in Kommern. Geschichte und Ausblick. Köln 1981, S. 107.

ДР ЈОСЕФ МАНГОЛД
ДОБРОДОШЛИ У РАЈНСКУ ОБЛАСТ!
ADELHART ZIPPELIUS: GRÜNDUNGS-
DIREKTOR DES „RHEINISCHEN
FREILICHTMUSEUMS UND
NATIONALMUSEUMS FÜR
VOLKSKUNDE“ IN KOMMERN

DR JOSEF MANGOLD
WELCOME TO THE RHEINLAND!
ADELHART ZIPPELIUS: FOUNDING
DIRECTOR OF THE „RHENISH
OPEN-AIR MUSEUM AND
NATIONAL MUSEUM OF
FOLKLORE“ IN KOMMERN / Eifel

DR JOSEF MANGOLD
WILLKOMMEN IM RHEINLAND!
ADELHART ZIPPELIUS: GRÜNDUNGS-
DIREKTOR DES „RHEINISCHEN
FREILICHTMUSEUMS
UND LANDESMUSEUMS FÜR
VOLKSKUNDE“ IN
KOMMERN/Eifel

ЊЕНА ПРИЧА:
СТАРО СЕЛО

**She-story of
Old Village**

Др Бојана Богдановић

Музеј на отвореном „Старо село“ у Сирогојну,
viši kustos

Bojana Bogdanović, PhD

Open-air Museum "Old Village" Sirogojno,
senior curator

Др Бојана Богдановић је

дипломирала, магистрирала и докторирала на Катедри за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду. Од 2004. године запослена у Музеју на отвореном „Старо село“ у Сирогојну на пословима кустоса-педагога. Бави се педагошким радом, организује едукативне и креативне радионице за децу и редовне програмске активности (реконструкција обичаја и ревитализација старих заната). Коаутор је више етнолошких и антрополошких изложби и етнолошког филма *За не дај боже* који је ушао у конкуренцију XVII међународног фестивала етнолошког филма (Етнографски музеј у Београду). Учествоје у теренским истраживањима, на стручним и научним скуповима и усавршавањима из области музеологије. Објавила 11 библиографских јединица из области музеологије. Уредник је музејских публикација.

Dr. Bojana Bogdanović graduated from MA and PhD at the Department of Ethnology and Anthropology of the Faculty of Philosophy, University of Belgrade. Since 2004, she has worked at the Open-air Museum "Old Village" in Sirogojno at the position of curator-educator. She has been engaged in teaching, organizing educational and creative workshops for children and regular program activities (reconstruction and revitalization of the old customs of crafts). She has been a co-author of numerous ethnological and anthropological exhibitions and ethnographic film *"For God forbid"* that entered the competition at XVII International Festival of Ethnographic Film (Ethnographic Museum in Belgrade). She has participated in field research, at professional conferences and trainings in the sphere of museology. She published 11 bibliographic entries in the field of museology. She has been an editor of museum publications.

Апстракт

Рад *Њена прича: Старо село* је у форми *интервјуа* кроз који се ревидирају процеси покретања производног система ручно рађених одевних предмета од вуне и оснивања *Музеја на отвореном „Старо село“ у Сирогојну* у другој половини XX века. Крајем јула ове године посетила сам *Добрилу Васиљевић Смиљанић*, креаторку модне продукције „Сирогојно стила“, која је обележила југословенску модну сцену бројним делима високе уметничке вредности, у њеној породичној кући у Равнима са циљем да забележим њена сећања на вишедеценијски развојни пут идеје о институционализацији традиције, која је почетком 90-их година прошлог века доживела своју историјску реализацију. Циљ разговора није био да се дође до емпиријских података о наведеним процесима, већ да се пружи „поглед изнутра“ на мултидисциплинарни пројекат у коме су се преламали културолошки, економски и социјални аспекти. Добрила Васиљевић Смиљанић уједно указује на могућности даљег развоја још увек јединог музеја на отвореном у Србији.

Abstract

The paper *She-story of Old Village* is in the form of an *interview*, revising the process of initiating the production system of handmade woollen garments and the establishment of *Open-air Museum "Old Village" in Sirogojno* in the second half of the twentieth century. This year, by the end of July, I visited *Dobрила Васиљевић Смиљанић*, a designer of the fashion production "Sirogojno style" who marked the Yugoslav fashion scene with the works of high artistic value, at her family home in the village of Ravni with the aim to record her memories of the decades-long development from the idea to institutionalize tradition to its historical realization at the beginning of 1990s. The aim of the interview was not to obtain empirical data on these processes, but to provide an "inter view" at a multidisciplinary project in which cultural, economic and social aspects refracted. Dobрила Vasiljević Smiljanić also suggests possibilities for further development of the only open-air museum in Serbia.



1



4



2



3

1
Добрила Васиљевић Смиљанић 70-их
година XX века

2
Стручни тим (са лева на десно): Нада
Томашевић (архитекта), Ранко Финдрик
(архитекта), Добрила Васиљевић
Смиљанић и Босиљка Росић (етнолог)
80-их година XX века

3
Плетиље испред главне музејске куће
80-их година XX века

4
Добрила Васиљевић Смиљанић у
интервјуу вођеном 31. јула 2014. године

1
Dobrila Vasiljević Smiljanić, 70-ies of XX
century

2
Team of professionals (from left to right):
Nada Tomašević (architect), Ranko Findrik
(architect), Dobrila Vasiljević Smiljanić and
Bosiljka Rosić (etnologist), 80-ies of XX
century

3
The knitters in front of the main house
of museum First household, 80-ies of XX
century

4
Dobrila Vasiljević Smiljanić, during the
interview, July 31 2014

ДР БОЈАНА БОГДАНОВИЋ ЊЕНА ПРИЧА: СТАРО СЕЛО

„Музеј није дело научника, већ уметника, поете и сањара...”

Артур Имануел Хазелијус

Данас се *Музеј на отвореном „Старо село“* у Сирогојну простира на површини од 5 хектара, а укупно 55 објеката народног градитељства динарске регије тематски је подељено у више целина. Објекти са око 1 500 експоната изложени су у простору сталне музејске поставке коју чине две музејске окупације, привредни део са економским зградама, планински стан и учионица. Изложбени простор и продавница старих заната су објекти нове намене (са аутентичним екстеријерима и ентеријерима прилагођеним савременим условима живота), док се као посебна целина издваја угоститељски део са крчком и објектима намењеним за смештај учесника музејских програма. Око 50 000 посетилаца годишње сврставају овај музеј у један са највећом посетом у нашој земљи, а да се „публика мора неговати и непрестано стварати нова“ показују бројне програмске активности (реконструкције обичаја, обука старим занатима, дечије радионице, сарадња са образовним институцијама, тематске изложбе итд.).

Још увек једини музеј на отвореном у нашој земљи српски је кандидат за награду „Европски музеј године, ЕМУА 2014“. Вредно признање додељује Форум европских музеја и Савета Европе, а једина установа културе ове врсте у држави нашла се међу најбољима у Европи. Престижна номинација је потврда да се у златиборском селу народна баштина презентује у јединственом амбијенту и на јединствен начин вредан свачије пажње.

Комисија коју је оформила Влада Републике Србије и Национални савет за културу препознала је значај посла којим се ова институција бави, па је 2013. године Музеј проглашен за *установу културе од националног значаја за Републику Србију*. Ово је надоградња статуса споменика културе од изузетног значаја за Републику Србију коју је Музеј носио преко 20 година (1992 – 2013).

У циљу наставка темељног настојања за очување и неговање културног наслеђа у категорији едукација и подизање свести, 2012. године Музеј је добио посебно признање жирија *Европске уније у области културног наслеђа 2012.* за пројекат „Куће Златибора од XIX века до данас“.

Прича о Музеју почиње много раније, шездесетих година прошлог века када је *Добрила Васиљевић Смиљанић* упознала лепоту ручних радова жена овог подручја и вековима преношену вештину плетења. Оснивање производног система ручно рађених одевних предмета од вуне, из којег ће се у наредним годинама, као самостална установа, издвојити *Музеј на отвореном „Старо село“*, у привредно

неразвијеном руралном месту, био је резултат мудрости и визионарског инстинкта двадесетосмогодишњег дипломираног туризмолога. Док су многи скептици сматрали да је то обична авантура, она је веровала да јој је судбина донела улогу креатора капиталног пројекта.¹ Пионирски посао није био нимало лак, будући да у нашој земљи нису постојале институције које би послужиле као пример добре праксе у овом врло специфичном домену.

Креаторка модне продукције „Сирогојно стила“ обележила је југословенску модну сцену бројним делима високе уметничке вредности. У њеном раду је особито присутна тенденција да у стилу и укупној креативној експресији прикаже све особености нашег поднебља и традицију у којој је уграђена хармонична стваралачка синтеза облика и боја. Уметница широке имагинације, мајстор цртежа и форме, инспирацију је проналазила у сегментима српске народне уметности. Њена декоративност је долазила до изражаја у инвентивном коришћењу традиционалних мотива и орнамената који су били основа за стварање нових модних елемената. Оригиналноста идеје огледала се у уникатним моделима звучног колорита и апстрактне форме. Хармонична сублимација свих захтева завредила је да креаторка буде сврстана у многе светске едиције, па и оне које обухватају врло узак избор. Иако је од 1. јула 1998. године и званично у пензији, још увек добија признања за свој рад, а једно од последњих је Почасна награда Београдске недеље моде за допринос развоју моде као уметности 2012. године.

Крајем јула ове године посетила сам Добрилу Васиљевић Смиљанић у њеној породичној кући у Равнима како бих направила *интервју* са особом која је обележила југословенску модну сцену бројним делима високе уметничке вредности и покренула оснивање Музеја на отвореном „Старо село“ у Сирогојну. Циљ разговора није био да се дође до емпиријских података о наведеним процесима, јер су производни систем ручно рађених одевних предмета од вуне и још увек једини музеј на отвореном у нашој земљи тема радова стручњака из различитих области: антропологије, музеологије, економије, етнологије, итд.² Интересовао ме је њен лични доживљај, са ове временске дистанце, начина на који је традиција добила институционалне оквире. Рад ће задржати форму интервјуа и на тај начин пружити „поглед изнутра“ на пројекат у коме су се преламали културолошки, економски и социјални аспекти.

1 Милисав Р. Ђенић, Златиборски туризам кроз векове, Туристичка организација Златибор, Златибор, 2003:278.

2 Детаљно о изградњи Музеја на отвореном „Старо село“ у Сирогојно погледати у Зорица Златић Ивковић, Настанак и развој Музеја на отвореном „Старо село“ у Сирогојну, Музји на отвореном: Зборник, Сирогојно 2012. године, 15-41.

РАВНИ, 31. ЈУЛ 2014. ГОДИНЕ

Рођени сте у Радобуђи у имућној сеоској породици?

„Рођена сам 5. септембра 1935. године у селу надомак Ариља. Никада нисам смела рећи да сам се родила у имућној сељачкој породици, па још да нисам жртва рата, да ми се деда убио због социјализма, да ми отац није првоборац... Када се рат завршио, мајка одлучи да мене и сестру пошаље у Зрењанин код дедине сестре. Први пут сам тада видела Пожегу, први пут села у воз, на београдској станици видела цео Београд, прљаве немачке војнике приликом прелаза скелом у Војводину... У Зрењанину, у школи, прикупљају помоћ преко Црвеног крста да мени и сестри помогну. Оне госпођице у сомоту, а ми комплетно у плетеној одећи... За годину и по дана остадох без тате, без деде и прадеде. У кући мајка, нас две сестре и брат, стари 11, 13 и 14 година. Зло време. И мрак. Срећа се стално мењала. И онда кад сам желела да постанем скојевка, СКОЈ укину. Ја волела да учим књижевност, а морала у Ужице, у трговачку (економску). Од некада богатих, постадосмо сиротиња... И тако се заврши то моје школовање. Кулачкој кћерки било је потребно запослење. Из сажаљења и због пријатељства са његовом кћерком, прими ме Ратко Атанасијевић у „Моравицу“. У „Моравици“ набаве разглас, звучници на пијаци, по улицама. Ја дајем обавештења. Затражим „пажња, пажња“, па застанем. Онда прочитам обавештење, па музику, као да су ми сви дедини греси опроштени... Одлазим у Београд и уписујем Вишу туристичку школу, била сам прва генерација када је у Београду основана и успешно је завршим...“

Почетком 60-их година долазите на Златибор?

„Као чајетински стипендиста, у време када је туризам био у зачетку, долазим на Златибор и почињем да радим као секретар у Туристичком савезу у Чајетини. То је била 1962. година, мислим...“

Одакле идеја да једно традиционално женско занимање можете искористити у комерцијалне сврхе?

„Ја сам радила дипломски рад на тему Туристичка пропаганда. У то време је била изложба драгачевских ткаља у Београду; ишла сам на све изложбе, између осталог, без икаквог интереса за то, али свратим... Ту упознам и Рајку Боројевић, која је у оквиру Земљорадничке здруге у Доњем Дупцу код Драгачева почетком 50-их формирала Задругу жена које су по принципу кооперације традиционалним поступком израђивале ткане предмете. Изложба ми се изузетно допала... Помислим одједанпут: па свака жена у нашем крају зна да тка. Помислим да када одем на Златибор, пошто сам била стипендиста, морам нешто видети са женама од тога шта би могло да буде као туристичка понуда, али свака зна ово што знају и ове у Драгачеву, а и у највећем делу Србије. Још тада сам у свој дипломски рад унела

могућност сличних активности и у другим руралним срединама, а у циљу развоја туризма и локалних сеоских средина... Шести дан по доласку на посао, прочитам у уличким Вестима да се у Сирогојну припрема изложба женских радова и да ће изложбу посетити Рајка Боројевић. То је организовала једна учитељица по угледу на Драгачево и прота, мој будући свекар, институирао је да Рајка Боројевић дође овде... Одмах се укључим у то, са доктором Крејовићем дођем амбулантним колима, никога живог нисам знала, чак ни за Сирогојно нисам чула док то нисам прочитала у новинама иако је до мог села само 30-40км, одавде преко брда... Припремљен је извештај број експоната у школи и ја брже-боље направим списак шта би још требало направити... скупи се скоро 2 000 предмета: и ћилима, и чарапа, и шалова, и оних шубара... Код жена је било наслага вештина, маште и талента. Постојало је невероватно богатство у наслеђу, у знању, а било је битно и то што су жене постале свесне тога да то што знају некога може и интересовати, и да то што ураде има и неку вредност. То је била њихова лична сатисфакција. У великом задружном дому поставим изложбу десети дан по доласку на Златибор... Онда направим амбијент кухиње, огњишта, читава сценографија, затим кућа и соба, на бину ставимо два кревета и оно што следује уз собу... А прозори огромни, безброј њих, то је после и адаптирано; ставим ћилиме на сваки други прозор тако да су истовремено и изложени и стварају атмосферу... Лепо се напише о томе, врло лепа презентација... Договоримо се са представницима Задруге да се нешто ради са женама, јер је прота стално мислио како урадити нешто за село..."

Тако је, у ствари, покренут производни систем ручно рађених одевних предмета од вуне?

„С обзиром на то да на Златибору зима дуго траје, дошла сам на идеју да би предмети од вуне могли да се израђују у организованом производном систему, а са Рајком Боројевић је постигнут договор да то буде плетење како се у производњи не би конкурисало драгачевачким ткаљама... Организовали смо да се окупи, за почетак, мало жена. За око 40-ак плетилица током зиме организовано је неколико семинара на којима су упознате са свим аспектима будуће организације. Битна нам је била Јела Стаматовић, ауторитарна, врло фина и врло вредна. Дошло је још неколико жена из Стамата и из Ђалдовића. Размишљајући да ли има смисла да поново то почињемо, договоримо се да им издамо те моделе... На јесен 1963. године исплеле су 200 комада, те жене које су биле на течају, и још понека са њима... У оквиру Земљорадничке задруге основан је погон женске домаће радиности "Златиборка", са циљем да се, без великих финансијских улагања, развије производни систем у оквиру кога би сеоске жене, на бази вековне традиције обраде овог материјала, у својим домаћинствима израђивале одевне предмете од вуне..."

Како се временом развијао тај производни систем?

„Прве рукотворине златиборских плетиља појавили су се на домаћем тржишту 1963. године. Исте године у Београду смо организовали изложбу производа домаће радиности коју су стручњаци за моду високо оценили... После тога је уследио вртоглав успех који ни ми нисмо очекивали... Ручни радови убрзо су постали по квалитету препознатљиви на домаћем и иностраном тржишту. У наредном периоду придружило нам се око 2 500 жена из Дренове, Трнаве, Гостиља, Љубиша, Крушчице, Радошева, Радобуђе, Равни, итд. Суштина је да то стваралаштво није било шаблонско, већ спонтано. Почела сам од једног дрвета које се разлистало на једном пуловеру. Онда сам на џемпере ставила цвеће, па овце, сунце. Оживела сам свет који ме је окруживао. Са највише страсти радила сам колекције са печуркама као украсним мотивима. Умела сам сате да проведем у шуми, да их посматрам и касније стилизујем... Детаље сам узимала са чарапа, капа, шалова и транспортовала их по свом осећају и, наравно, ослушкивала тржиште којем се требало наметнути, а не подлећи. Ти мотиви су уграђивани у нови производ модерне форме... Углавном сам правила тематске колекције, са разним именима: Лед и Ватра, Сирогојно 1970, Сирогојно 1977, итд. Радило се и по наруџбини. Свако је хтео ексклузиву у својој земљи: два немачка купца нису смела имати исте колекције, али углавном је био један купац у једној земљи и потпуна ексклузивност... Излагали смо у свим републикама бивше СФРЈ, затим Паризу, Бриселу, Копенхагену, Диселдорфу, Москви, Риму, на Сајму моде у Лиону и на Сајму занатства у Минхену. За рад смо добили и безброј признањ – међународно признање од удружења италијанских креатора и дизајнера „АММА“ за допринос високој моди Европе, Вукову награду за развој културе на селу, Орден рада са златним венцем, Награду за најуспешнијег креатора године, „Златног пауна“, две „Златне кошуте“, не знам ни сама шта све...”

Због великог броја туриста, страних и домаћих делегација, дипломата и новинара који су крајем 70-их година посећивали Сирогојно, дошли сте на идеју да створите атрактиван етноамбијент у коме би плетиље презентовале традиционалан поступак израде предмета од вуне?

„Имала сам потребу да се заштити све што се може заштитити, не само ово традиционално занимање... Размишљала сам како треба сачувати бар једно домаћинство и почнем да преговарам са власницима једне голе ливаде у центру села. Живота Марковић је тада био директор уживчког Музеју и питам га шта мисли о томе да једно домаћинство пренесемо, наравно уз консултацију са Музејом, и да га поставимо на ту локацију... Размишљам да би ту могла бити и нека туристичка агенција у којој би изложили пар предмета, па да туристи, када долазе, ту уђу и погледају поставку. Он је рекао да је то добра идеја, јер нико не води рачуна о овим сеоским зградама, оне пропадају... Била је нека манифестација, нека смотра фолклора у Равнима, коју је отварао Зечевић као директор Етнографског музеја у

Београду. Ми са њим, ладом, био је неки кишан дан, октобар-новембар, одосмо да видимо ту ливаду... Ја предложим да то буде једно пет-шест објеката, односно цело домаћинство са пратећим економским објектима па да се распореде на једно хектар површине. Зека каже да је ипак боље да се мало измакне од тог неког центра из разноразних разлога. И ми кренемо ка цркви, оно све мокро, нека папрат, газимо је до појаса, а он каже да би ту било идеално место, јер се надовезује на цркву, она постаје део амбијента, а временом може да се прошири да то не буде само једно домаћинство. Тако смо одредили локацију будућег Музеја. Предложио је да обавимо разговор са Заводом и са људима са Института за етнологију САНУ. И онда све креће... То је било 1979. године...”

Реализација једног оваквог пројекта показала је првенствено Вашу огромну енергију у жељи да се афирмише локално традиционално наслеђе, али и ентузијазам целог стручног тима који се окупио око Вас и Ваше идеје. Ко су били Ваши најближи сарадници?

„Поред ентузијазма, за реализацију једне овакве замисли било је потребно и разумевање и подршка шире заједнице. Ту се мисли не само на финансијску, већ и на стручну помоћ. После почетних неразумевања и потешкоћа, полако почиње да продире у свест људи да је реч о великом светском пројекту, јединственом на нашим просторима. Музеј је никао из једног домаћинства, а после и повезивања са правим људима који су исправно размишљали... Ми смо 1976. примили архитекту Наду Тодоровић. Са Надом Тодоровић сам много лепо сарађивала. Ми тако причамо, причамо, причамо док не дођемо до неке идеје. Њој је први пројкат била она наша управна зграда. Она је била почетник у “Златибору” и гурнули су је у Сирогојно да је склоне, јер су стално били конфликти... Па су је послали да пројектује ту кућу у селу. И ми заједно развијемо пројектни задатак и, заиста, све то је лепо испало. То је био њен први пројектни рад. Одредили смо да она са архитектом Зораном Петровићем почне да обилази терене и прави почетне скице... Етнолог Боса Росић је ишла са попом Мишом Смиљанићем код владике Стефана у Жичу да преговарају да Црква уступи имање које смо ми предвидели за Музеј. Договорили смо да ми платимо изградњу оне црквене трпезарије, а они нама да уступе земљу. Републички Завод је одредио архитекту Ранка Финдрика иако он није радио објекте из народне архитектуре, јер у Републици није постојало финансирање ове области... Ранко је био себичан и посесиван и мислио је да о ономе што он ради нико не сме да зна, али ја сам са њим феноменално сарађивала... Само сам желела школоване људе око себе, пошто-пото, да се усавршавају и да се унесе знање у ову средину. Пре свега да унапредимо организацију стручним људима, па када видиш све лепа људи... Једно време смо се хвалили колико људи са факултетом имамо у тој сеоској организацији. У земљорадничким задругама је био само понеки агроном. У селу понеки учитељ или свештеник, једини интелектуалци. Зато је село и пропало, зато што више нема

интелектуалаца, јер су интелектуалци ти који треба да повуку напред, да створе услове за напредак... Слали смо људе на усавршавања, свима сам обезбедила да неко други плати, јер би ме, у противном, у колективу растурили... Инекс за Босу, да учи језик, њихово представништво у Лондону, за Рада Југоекспорт...”

Процес преношења, постављања и реконструкције златиборских брвнара у Музеју започет је према пројекту архитекте Ранка Финдрика и Републичког завода за заштиту споменика културе 1980. године. Како је текао процес преношења првих објеката?

„У јулу 1980. године, из домаћинства свештеничке лозе Смиљанића из Равни, пренет је први објекат. И то амбар, да значи место на коме ће се, у наредним годинама, пренети и остали објекти народног неимарства из свих крајева Златибора. Најгоре од свега је било када је рађена инфраструктура... Каменит предео, локација је каменита, копа се канализација, телефон и вода, метар и по дубине, грме експлозије, све је морало динамитом да се ради, а већ су неки објекти били постављени... То је радила нека грађевинска фирма из Врњачке Бање; они су добили не тендер, него лицитацију. Мислим, можда ће и у селу нешто срушити... то је трајало годину дана. И стално смо говорили да је оно што се види само делић трошкова у односу на оно шта је под земљом... вучеш струју одавде, па оданде... Идеје су се ређале. Ми смо имали стално присутан Завод за заштиту, сталне консултације, директор Завода је долазио, барем пет пута годишње, да сумирамо шта је све урађено, шта би требало даље... Боса је ту одиграла највећу улогу. Она је прво дете са села и зна тај сеоски менталитет, познаје људе са Златибора и предлаже где да иду и где отприлике шта има на терену... Шуљага магационер је возио, седну у кола и иду овде и онде... Онда настају преговори око објекта који треба откупити; то је исто било компликовано, мора јавни правобранилац да изађе око понуђене цене, да утврди вредност, да одобри вредност. Још увек има негде, из разних општина, документације, погодбе, катастар, тако да је за сваки објекат документација цела фасцикла... А највећи део ми финансирамо, али о томе никада нисмо много причали из различитих разлога, да нас не би нападали да трошимо паре за непривредне ствари...”

Како је текао процес институционалног одвајања Музеја од производног система ручно рађених одевних предмета од вуне?

„Музеј се код нас, пре одвајања, водио као објекат у изградњи. Крајем новембра 1979. године, ми у Радној организацији „Сирогојно“ смо формулисали предлог изградње етноамбијента, етнопарка или једног засеока у намери да проширимо основну делатност засновану на домаћој радиности и ревитализацији традиционалног занимања сеоских жена, плетењу одевних предмета од вуне. У наредних неколико месеци је припремана документација. То је био велики

посао, требало је да оснивачи буду две локалне самоуправе, то јест, најмање две општине, како би имао шири друштвени значај. Онда смо укључили и Ужице; тада је био Зоран Вујовић председник, горе је био Бошко Крејовић, али је после било неких трвења измђу њих... Све те одлуке, израде статута, море ствари је требало спровести... Од краја новембра 1979. године до краја јула 1981. године, као директорка ООУР „Сирогојн“, водим сталну преписку са локалним и државним институцијама са циљем да се обезбеде средства за пројекат... Стално сам понављала да треба да се откупи извешан број објеката народног градитељства који имају одређене архитектонско-етнографске вредности и да се изгради мањи етнопарк у коме објекти не би служили као изложбени експонати, већ би имали и економску функцију, као радионице, продавнице, гостинске собе... Ово је било оправдано, јер је Сирогојно посещивало све више туриста који су желели, поред производа плетива, да виде и доживе атмосферу златиборског села... Организација је обезбедила део средстава којим је финансирао израду програма, локацију, објекте инфраструктуре и опрему, а од Републике се очекивало да учествује у финансирању откупа, преношења, постављања и заштите објеката. На срећу, наишли смо на разумевање... Имала сам читав елаборат о томе које све стручњаке треба примити. Целина се почиње помињати као Музеј када је тражено да постане културно добро. Захтеве смо писали и ми и Завод, написан је предлог и елаборат Извршном већу тј. Влади, са свим могућностима и особеностима, нестајању народне архитектуре, а били смо и једини у бившој Југославији... У то време било је већ пренето 15 или 20 објеката... Од 1992. године, када су уведене санкције, ми не учествујемо у Музеју. Нисмо имали шансе да учествујемо у финансирању иако је остало недовршених ствари. Циљ је био да га поверимо Министарству културе...”

Како је Музеј „Старо село“ добио име?

„Љубинка Матовић, плетива, чувала је овце, а пита је Боса – Где ћеш то, Љубинка? А она каже – Одох у старо село. И тада је постао Музеј „Старо село“. Ми смо га у документацији звали Етнопарк у изградњи...”

Са каквим сте се све проблемима сусретали током вишегодишње изградње и конституисања Музеја као самосталне установе?

„Био је страхан отпор према свему томе у култури. Ја сам била једина жена одборник у Општини Чајетина и на једној седници устаје један из Љубиша, неки директор, сви су га хвалили као доброг привредника, устаје он и каже – Председниче, ево дошла овде једна сукња, преноси неке страћаре и све то Влада финансира. И ко је тај Вукоје Булатовић да одобрава? Он је иначе био председник Извршног већа за друштвене делатности... То каже пред 200 одборника и дивни Воја Митрашиновић, председник Општине, више да мене не повреди, а не зато што је схватао о чему је реч, каже – А што би се ми љутили ако они хоће да

финансирају? Значи да су схватили да то нешто вреди и што би се ми у то мешали када од нас нико ништа не тражи. Онда, Гвозден Јованић, један од директора Етнографског музеја, стално ме је бранио, да смо дошли спонтано са идејом и да то није била крађа авалског пројекта... Требало је то исфинансирати. Правиш план за годину, али нема ставке која би то покрила. Ја сам имала визију да ће то једнога дана бити културно добро и убеђујем нашег шефа рачуноводства да ће то једнога дана Министарство финансирати, јер ће то постати Музеј, а он каже – Ма, не фантазирај... Ранко је стрепео да ће то постати комерцијално и ту ми је говорио да стално мешамо крушке и јабуке. Он је хтео да то буде стерилно, чисто, да нико не провири... Говорио је да када ту навали неки свет, све ће растерати. А ја сам хтела да се то само финансира... Паре су нам дали и Генекс и Влада, захваљујући Ивану Стамболићу... Радиле смо дуплу документацију, да прикажемо да су то радионице, јер је култура била непривредна делатност, због разних реформи се новац није смео тако трошити... И нама је све било плаћено, као радионице. Све куће које постављамо су у ствари биле радионице за ово, радионице за оно, за развој мале привреде. Од почетка сам мислила да то треба да остане првенствено музејско, да буде музејска презентација и да то буде стварно културно добро. Мени је економија служила као подлога да се обезбеде финансијска средства, јер ти без њих можеш да смислиш шта год хоћеш, али не можеш да оствариш... Кроз плетење и све те делатности ми смо учествовали у довођењу телефона, изградњи путева, јер смо остваривали савршен профит... Ранко је замишљао да то треба да буде само музјска поставка. Ту су долазили сви професори са Архитектонског факултета. За крчму није хтео ни да чује, а ја му кажем да је то главни објекат у Балембергу. Основна ствар је да када људи дођу, морају негде да седну. Све то мора имати сврху да доноси новац, а да буде тачно оно што је првобитно било. Ти, у ствари, одржаваш производњу, али онакву каква је била. Тако је и у плетењу. Оне знају да плету, али плету онако да буде прилагођено савременом тржишту... За апартмане се није толико бунио, није било других музеја на отвореном, па му је то било нејасно, он је то доживео као иновацију, односно додељивање савремене функцију нечему што је традиционално... Све је рађено музеолошки, да од првог дана прође све критеријуме који их оправдавају...”

Како данас видите Музеј? Шта би требало унапредити у његовом ради и да ли је данас Сирогојно познато по плетињама или по Музеју „Старо село“?

„Сирогојно цемпер је био појава која је обележила другу половину 20. века. Он сликава народну уметност и фолклор, али је уједно и надоградња предходног периода. Градња етнопарка и његова привредно-културолошка функција постали су окосница даљег развоја Сирогојна и месне заједнице. Тако су наша плетива постала само једна компонента изузетне богате туристичке понуде... Данас је Сирогојно дефинитивно познато по Музеју. Треба да планирате сарадњу са светом,

да ту буду архитектонске школе, па са етнологима да направите програме, летње школе. За то је и прављена она велика зграда за смештај, да се организују стручни сусрети, а што се простора тиче, остали сте ми дужни ту зграду за Музеј плетиља где би се стално мењале поставке... Сарадња са локалном заједницом мора бити боља, зато кажем да мораш да живиш ту да би то све функционисало. Ми смо по цео дан остајали са гостима, какво радно време... Локално становништво треба што више да укључитите, да и они имају користи од тога што је Музеј у њиховом селу, правити програме за школу... Најважније је да увек идеш ка врхунском, ка најбољем. Важно је правити догађај о коме се пише, а не плаћати рекламу. О нама се писало доста по догађајима које смо првили... Туристички савез Југославије, тада моћна организација, узимала нас је свуда као пример развоја туризма на традиционалним основама. Када говоримо о фолклору, треба имати мере у примени, то мисим на ваше програме... Имам негативно мишљење о превеликом експлоатисању фолклора, а оно што су ми замерали јесте да понекад одступам од фолклора и традиције... Све има своје фазе и време у коме је настајало...“

„Овај подухват, заиста, заслужује дивљење и поштовање када знамо колико смо немарни према споменицима наше културе и уопште обележјима наше аутентичне традиције и живљења.“³

З Радомир Андрић, “Сирогојно препознало своју будућност”, Задруга, 1. јул 1982. године

BOJANA BOGDANOVIĆ, PHD

SHE-STORY OF OLD VLLAGE

"Museum is not the creation of scientists, but artists, poets and dreamers ..."

Artur Immanuel Hazelius

Today, the *Open-Air Museum "Old Village" in Sirogojno* covers an area of 5 hectares, and the total of 55 objects of the Dinar region folk architecture are thematically divided into several parts. Facilities with about 1.500 items exhibited in the permanent exhibition space include two museum households, economic part with commercial buildings, a mountain home and the classroom. Exhibition space and traditional handicrafts shop are objects with a new purpose (with authentic exteriors and interiors adapted to modern conditions of life), while the catering part that includes the inn and facilities intended to accommodate participants of Museum programs is a separate entity. Around 50.000 visitors a year classify this museum as one of the largest attendance in our country, and numerous program activities (practices' reconstruction, training in traditional crafts, children's workshops, collaboration with educational institutions, thematic exhibitions, etc.) show that the 'audience has to be nurtured and new visitors constantly attracted'.

Still being the only open air museum in the country, it is Serbian candidate for the prize "European Museum of the Year, EMYA 2014." This valuable recognition is awarded by the European Museum Forum and the Council of Europe. The only Serbian cultural institution of this kind is among the best in the Old Continent. The prestigious nomination is a confirmation that this Zlatibor village presents folk heritage in a unique setting and a unique way that deserve everyone's attention.

The Commission formed by the Government of Republic of Serbia and the National Council for Culture recognized the importance of the work this institution is engaged with and in 2013, the Museum was declared *a cultural institution of national importance for Republic of Serbia*. Thus, the status of cultural monument of great importance for Republic of Serbia, held by the Museum for more than 20 years (1992-2013), has been upgraded.

In order to continue thorough efforts in cultural heritage preservation and fostering the Museum received a special jury award of the *European Union in the field of cultural heritage 2012*, in the category of education and awareness raising, for the project "Houses of Zlatibor from the nineteenth century up to the present."

The story of the Museum began much earlier, during the sixties of the past century, when *Dobriša Vasiljević Smiljanić* became familiar with the beauty of handicrafts made by women in this area and the art of knitting passed down for centuries. Establishment of the production system of handmade garments made of wool, from which

the Open-air museum "Old Village" originated as an independent institution in the years that followed in an economically underdeveloped rural village, was the result of wisdom and visionary instinct of a twenty-eight year old tourismologist. While many sceptics thought it was just an ordinary adventure, she believed that fate had brought her the role of the capital project creator.¹ The pioneer work was not easy at all, since there were no institutions in our country that would serve as examples of good practice in this very specific domain.

"Sirogojno style" fashion production designer marked the Yugoslav fashion scene with many creations of high artistic value. In her work, in the style and total creative expression, there is the tendency to present all features of our surroundings and the tradition, making a harmonious creative synthesis of form and colour. An artist rich in imagination, a master of line and form, she found inspiration in the segments of Serbian folk art. Her decorative work has come to the fore in the inventive use of traditional motifs and ornaments which served as the basis for creating new fashion elements. The originality of the ideas was reflected in the unique models of sound colours and abstract forms. Harmonious sublimation of all elements made the designer eligible to be classified in many international editions, including the ones of a very small selection. Although since July 1st, 1998 she has been officially retired, she still receives awards for her work, and one of the most recent was the honorary prize at the Belgrade Fashion Week for her contribution to development of fashion as art in 2012.

This year, by the end of July, I visited Dobrila Vasiljević Smiljanić in her family house in the village of Ravni in order to make *an interview* with a person who marked the Yugoslav fashion scene with numerous high artistic value pieces and initiated the establishment of the Open air Museum "Old Village" in Sirogojno. The aim of the interview was not to obtain empirical data on these processes since the production system of handmade woollen garments and still the only open air museum in the country are themes of works of professionals from different fields: anthropology, museology, economics, ethnology, etc.² I was interested in her personal experience, with hindsight, in the way tradition received institutional frameworks. This paper will retain the form of interview and thus provide an "inter view" of the project in which cultural, economic and social aspects refracted.

1 Milisav R. Đenić, Zlatiborski turizam kroz vekove, Tourist Organization Zlatibor, Zlatibor, 2003:278

2 More details on the construction of Open air Museum „Old Village“ in Sirogojno see in: Zorica Zlatić Ivković, Nastanak i razvoj Muzeja na otvorenom „Staro selo“ u Sirogojnu. Muzeji na otvorenom: Zbornik, Sirogojno, 2012, 15-41

RAVNI, JULY 31, 2014

You were born in Radobuda, in a wealthy rural family?

“I was born on September 5, 1935 in a village near Arilje. I never embarrassed to say that I was born in a wealthy rural family, moreover that I was a war victim, that my grandfather committed a suicide because of socialism, my father was not a combatant in the war ... When the war ended, my mother decided to send me and my sister to our grandfather's sister in Zrenjanin. This was the first time that I was in Požega, sat in the train, at Belgrade train station I saw the whole city for the first time, dirty German soldiers going to Vojvodina on a raft ... in Zrenjanin, in the school, they collected funds through the Red Cross to help me and my sister. There were these ladies, dressed in velvet, while we were top to toe in knitted garment ... In a year and a half I was left without father, grandfather and great-grandfather. Our house sheltered my mother, two sisters and our brother, aged 11, 13 and 14. Evil time. And darkness. Happiness was constantly changing. And then when I wanted to become a member of the youth communist organization, SKOJ, it was abolished. I was keen on literature, but had to attend trade (economic) school in Užice. Once rich, we were suddenly poor ... And so my schooling ended. A Kulak daughter needed to get a job. Out of pity, and because of friendship with his daughter, I was employed by Ratko Atanasijević in “Moravica”. In “Moravica” they procured PA, speakers on the market, in the streets. I was the one who gave notifications, saying “Attention, Attention,” and paused. Then, I read the notice, followed by music, as if all my grandfather's sins were forgiven ... I went to Belgrade, enrolled College school of tourism, being the first generation upon its establishment and I completed it successfully...”

You came to Zlatibor in early sixties?

“As Čajetina scholar, at the time when tourism was in its infancy, I came to Zlatibor and started to work as a secretary in the Tourist Association in Čajetina. It was in 1962, I think ...”

Where did you get the idea that a traditionally female profession can be used in commercial purposes?

“The topic of my graduation paper was Tourist Propaganda. At that time, there was an exhibition of Dragačevo weavers in Belgrade; I attended all shows, among other things, without any interest in it, I just used to stop by ... There, I met Rajka Borojević, who, during the early 50s, formed a cooperative of women within the Agricultural Cooperative in Donji Dubac near Dragačevo; these women produced woven items on the principle of cooperation, in a traditional process. I liked the exhibition quite a lot ... Suddenly, I thought: every woman in our area can weave. I decided to have a talk on what could be a tourist offer with Zlatibor women when I go there, since I was a scholar,

for each of them knows what those women from Dragačevo knew, like in most parts of Serbia. Even then, in my graduate paper, I incorporated the possibility of similar activities in other rural areas in order to develop tourism and local rural communities... On my sixth working day, upon arrival to the office, I read in Užice local paper, Vesti, that an exhibition of women's works was being prepared in Sirogojno and that Rajka Borojević was to visit it. It was organized by a teacher in the tradition of Dragačevo, and a priest, my future father-in-law, insisted on Rajka Borojević coming here ... Immediately, I got involved in it, came there in an ambulance car with doctor Krejović, not knowing any single person, I had never heard even for Sirogojno until I read about it in the newspaper, although it is only 30-40km away from my village, out over the hills ... A number of exhibits was prepared at the school and I hastily made a list of what else I should do ... finally there were nearly 2.000 objects: carpets, socks, scarves, winter caps, hats... The women possessed numerous skills, a lot of imagination and talent. There was incredible wealth of heritage and knowledge; also, it was important that women were becoming aware of the fact that they knew something that might interest someone, and that what they did had a certain value. It was their personal satisfaction. I visited the exhibition at the big Cooperative house on the tenth day upon my arrival to Zlatibor... There, I made kitchen environment, the hearth, the whole scenery, then a house and room; we put two beds and other room furniture on the stage... The windows were huge, countless of them; it was adapted later; I put carpets in every other window so that they were both exposed and created an atmosphere... There was a nice newspaper article about it, a very nice presentation... We made agreement with the Cooperative representatives to engage these women in some kind of work because the priest kept thinking about the ways of doing something for the village ...”

This is, in fact, how the production system of handmade woollen garments was started?

“Given that Zlatibor winter lasts long, I came to the idea that objects made of wool could be made in an organized production system, and it was agreed with Rajka Borojević to do knitting so that our production would not compete Dragačevo weavers... To begin with, we organized a few women to get together. We conducted several seminars for about 40 knitters during the winter where they got acquainted with all aspects of the future organization. Jela Stamatović, a hard-working, authoritarian and very fine woman was important to us. There were several women from Stamat and from Čaldovići, as well. Considering whether it made sense to re-start the business, we agreed to give them those models ... In autumn 1963, the women who attended the course, and few others along with them, made some 200 pieces... A unit of women homecraft ‘Zlatiborka’ was founded within the Agricultural cooperative, with the aim to develop the production system, without major financial investment, in which rural women, based on the centuries-old tradition of processing this material, in their households would make woollen garments... “

How did the production system develop over time?

“The first handicrafts produced by Zlatibor knitters appeared on the domestic market in 1963. The same year, in Belgrade, we organized handmade products exhibition that received high marks from experts in fashion... This was followed by a dizzying success that we did not expect... The handicrafts quickly became recognized for their quality on domestic and international markets. In the period that followed, we were joined by about 2 500 women from the villages of Drenova, Trnava, Gostilje, Ljubiš, Kruščica Radoševa, Radobuđe, Ravni, and so on. The point is that this creativity was not schematic, but rather spontaneous. I started from a tree with its branches and leaves on a sweater. Then I put flowers, sheep, the sun... I revived the world around me. Most passionately, I worked on collections with mushrooms as decorative motifs. I used to spend hours in the woods, watching and later stylized them... I picked details from socks, hats, scarves and transported them on my own feeling and, of course, listened to the market which we had to impose to, and not to be subordinated. These motifs were incorporated in a new product of modern form ... Basically, I made thematic collections with a variety of names: Ice and Fire, Sirogojno 1970, Sirogojno 1977, etc. I produced them upon an order. Everyone wanted exclusivity in their country: two German customers were not allowed to have same collections, and mainly, there was one customer in one country retaining the complete exclusivity ... We exhibited in all republics of the former Yugoslavia, then in Paris, Brussels, Copenhagen, Dusseldorf, Moscow, Rome, at the Fashion Fair in Lyon and Crafts Fair in Munich. We received countless awards for our work - international recognition of the Association of Italian designers “AMMA” for contribution to haute couture in Europe, Vuk Award for development of culture in rural regions, Order of the Golden Wreath Award, the prize for the most successful designer of a year, “Golden peacock” two “Golden hinds,” I could not possibly remember all of them.... “

Due to the large number of tourists, domestic and foreign delegations, diplomats and journalists who visited Sirogojno in late 70s, you came up with the idea to create an attractive ethno ambience in which knitters would present traditional method of making woollen articles?

“I felt the need to protect everything that could be protected, not only this traditional occupation... I was thinking about the ways of saving at least one household and began to negotiate with the owners of a bare meadow in the village centre. Života Marković was then director of the Museum in Užice and I asked him about his opinion on transferring one household, of course, in consultation with the Museum, and to put it on the site... I imagined a kind of tourist agency with a couple of objects presented, so that the tourists could come in and have a look at the setting. He said it was a good idea, because nobody cared about these rural buildings, they were falling apart anyway... There was an event, a folklore festival in Ravni, and Mr. Zečević as a director of the Ethnographic Museum in Belgrade opened it. We were with him, in Lada, it was a rainy day

in October or November; we went to see the meadow... I suggested to put there five or six buildings, i.e. entire household with supporting economic structures and to display them on the area of an acre or so. Zeka said it was better to have a little slip from the centre for a variety of reasons. We went to the church, everything was wet, there were some ferns which we stomped up to the waist, and he said that there would be an ideal place because it would be attached to the church, thus making it a part of the environment, and eventually, the whole place could be expanded, not only one household. That was how we determined location of the future Museum. He proposed to discuss it with the Bureau and with people from the Institute of Ethnology of SASA. And then, it all started... It was in 1979..."

Implementation of this project has primarily shown your enormous energy directed to promote local traditional heritage, but also enthusiasm of the entire professional team gathered around you and your ideas. Who were your closest associates?

"In addition to enthusiasm, realization of such ideas needed understanding and support of wider community. This refers not only to financial, but also to professional help. After initial misunderstandings and difficulties, people slowly became aware that it was a large global project, unique in our region. The Museum grew out of a single household, and later we connected with the right people who were observing it properly... In 1976, we employed an architect, Nada Todorović. I had great cooperation with her. We used to talk, talk and talk until we came up with some ideas. Her first project was our administration building. She was a novice in 'Zlatibor' and they pushed her to Sirogojno to get rid of because constantly there were some conflicts... So they sent her to design that house in the village. However, together we developed the terms of reference and, indeed, everything turned out well. It was her first design. She was given the task to start touring pitches and make initial sketches together with the architect Zoran Petrović... The ethnologist, Bosa Rosić and the priest, Mišo Smiljanić, visited Bishop Stefan in the monastery of Žiča to negotiate ceding church property we planned to occupy for the Museum. We agreed to pay for the construction of the church dining room and got the land in return. The Republic Institute designated architect Ranko Findrik, though he did not work on objects of folk architecture as there was no funding in this area in the Republic... Ranko was selfish and possessive and thought that his work had to remain secret, but I collaborated with him in an awesome way... I just wanted educated people around me, at all costs, to improve and to bring knowledge in this environment. Primarily to improve the organization with professional people, and when you looked around, there were all beautiful people... For a while we were proud on so many people – faculty graduates - we had in the village organization. The Cooperatives had a few, rare agronomists. In villages, the only intellectuals were some teacher or a priest. This is what ruined villages, as intellectuals are the ones who need to pull forward, to create conditions for progress... We sent people to training courses, I always provided funds from someone

else, because otherwise they would dispel me in the collective ... The office of Inex in London paid for Bosa to learn the language, Jugoexport provided funds for Rade... “

The process of transfer, installation and reconstruction of Zlatibor log cabins at the Museum was initiated by architect Ranko Findrik and the Republic Institute for Protection of Cultural Heritage in 1980. How did the process of transferring first objects go?

“In July 1980, from the household of priest lineage Smiljanić from the village of Ravni, the first object was transferred. A barn was the earliest one; it marked the place where other objects of folk architecture from all over Zlatibor would be placed in the coming years. The worst of all was when infrastructure was designed... Rocky landscape, also the location, sewage was being mined, telephone and water, meter and a half deep, thundering explosions, everything had to be done by dynamite, and some objects had already been placed... The work was performed by a construction company from Vrnjaka Banja; they did not win the tender, but the bid. I thought maybe something would slightly plump in the village as well... it lasted for a year. We kept saying that what we saw was only a fraction of the cost compared to what was under the ground ... we used to drag electricity here and there ... The ideas were following one another. We had a constant presence of the Protection Institute, ongoing consultation, the Director of the Institute came at least five times a year to summarize what had been done and what should be onwards ... Bosa played a major role. First of all, she was a child from the country and knew the rural mentality, she was familiar with people from Zlatibor and suggested where to go and what to look for on the terrain... Šuljaga, the warehouse man, was driving; they sat in the car and went here and there ... Then, there were negotiations about the object to be redeemed; it was equally complicated - a public defender had to come out and agree about the starting price, determine the value, grant the value. There is still documentation around from various municipalities on negotiations of land, making a whole folder for each object's documentation... A major part was funded by ourselves, but we never talked much about that for different reasons, not to be accused of spending money on non-economic things ...”

How did the process of the institutional division of the Museum from the production system of handmade woollen garments go?

“Before division, the Museum was recorded as a building under construction. In late November 1979, we, the employees in the working organization “Sirogojno” formulated a proposal for the construction of ethno ambience, Ethnopark, or a hamlet in order to expand our core business based on local arts and crafts and the revitalization of traditional occupations of rural women, knitting garments made of wool. In the next few months, the documentation was being prepared. It was a big task, the founders were to be two local governments, that is, at least, two municipalities in order to provide broad-

er social significance. It was then that we included Užice; the president was Zoran Vujovic, and Bosko Krejović was up here, but later there were some frictions between the two of them ... All these decisions, drafting statutes, piles of things needed to be carried out ... From the end of November 1979 until the end of July 1981, being the director of “Sirogojno”, I was in constant correspondence with local and national institutions in order to provide financial funds for the project ... I kept saying that we should buy a certain number of objects of folk architecture with certain architectural and ethnographic value and build a small Ethnopark in which objects could be used as exhibits, but which would also have an economic function as workshops, shops, guest rooms... This was justified because the increasing number of tourists visited Sirogojno; they wanted, in addition to seeing knitters’ products, to see and experience the atmosphere of a Zlatibor village ... The organization provided part of the funds which financed the development of the program, location, infrastructure facilities and equipment, and the Republic was expected to participate in financing the purchase, transmission, installation and protection of the objects. Fortunately, we found understanding ... I had a whole elaborate on what experts to employ. This ambient whole began to be named Museum when it was requested to become a cultural monument. The appeals were written by us and by the Bureau; we also submitted the proposal and the feasibility study to Executive Council, i.e. Government explaining all the features and characteristics, the disappearance of folk architecture, and we were the only ones in the former Yugoslavia ... At that time, 15 or 20 buildings had already been transferred... Since 1992, when sanctions were imposed, we have not participated in the Museum. We have not had a chance to participate in the financing although some things remained uncompleted. The aim was to entrust it to the Ministry of culture ...”

How did the Museum “Old Village” get its name?

“Ljubinka Matović, a knitter, took out sheep to the pasture one day; Bosa asked her: “Where are you going, Ljubinka?” And she said: “I’m going to the old village”. This is how the Museum was named “Old Village”. We called it Ethnopark under construction in the documentation... “

What problems did you encounter during several years of the Museum as an independent institution construction?

“There was a tremendous resistance against all that in culture. I was the only woman councillor in the municipality of Čajetina and in one session, a certain Ljubisa, some director, everyone perceived him as a good businessman, stood up and said – Mr. President, here comes one skirt; she is transferring some ruins and the Government provides funds for all that. And who is this Vukoje Bulatović to approve of this? He was actually the president of the Social Services Executive Council... He told that in front of 200 councillors and wonderful Voja Mitrašinović, the Mayor, in order not to hurt me, not

because he understood what was going on, said - And why would we get angry if they wanted to fund? It means they realized that it is worth something and why should we interfere when they don't ask anything from us. Then, there was Gvozden Jovanić, a co-director of the Ethnographic Museum; he constantly defended me, we came spontaneously to the idea, we did not steal Avala project ... It needed to be financed. We were making a plan for the year, but there was no budget item to cover it. I had a vision that, one day, it would be a monument and I was convincing our chief accountant that, in future, it would be financed by the Ministry because it was to become a museum, and he said – Come on, do not fantasize ... Ranko was feared this would become commercial, always telling me that we mixed apples and oranges. He wanted it to be a sterile, clear place, without anyone to peek in... He said that if the crowd rushed in, everything would fall apart. And I just wanted it to be financed... We were given money by Genex and the Government, thanks to Ivan Stambolić ... We prepared double documentation to show that there were workshops because culture was a non-economic activity, and due to various reforms money should not be spent just like that... And all of us were paid for working in a workshop. All the houses we set were actually workshops for this and that, for the small business development. From the beginning, I thought it should remain primarily a museum, have a museum presentation and be a real monument. For me, economics served as a foundation to provide funding, because without it, you can think of whatever you want, but you cannot achieve it ... Through knitting and all these activities, we were involved in introducing the phone lines, road construction, etc. since we exercised the perfect profit ... Ranko had imagined that it should only be museum setting. All professors from the Faculty of Architecture came there. He did not like even to think about the Inn, but I said it was the main object in Ballenberg. The basic thing is that when people come, they need a place to sit. All of this has to make money, and to be exactly what it was originally. You actually maintain the production, but the way it was. So it is in knitting. They know how to knit, but they knit in the way that is adapted to the modern market ... He did not protest that much about the apartments, there were no other open air museums, and it was unclear to him - he experienced it as an innovation, i.e. the allocation of modern function to something traditional... Everything was done museologically, so that from the first day it passed all the criteria justifying it ... “

How do you see the Museum today? What should be improved in its work and is Sirogojno now known for knitters or the Museum “Old Village”?

“Sirogojno sweater is a phenomenon that marked the second half of the 20th century. It reflects the folk art and folklore, but also represents extension of the previous period. Building Ethnopark, as well as its economic and cultural functions, have become the backbone for further development of Sirogojno and the local community. Thus, our knitting became just one component of an extremely rich tourist offer ... Today, Sirogojno is definitely known for the Museum. You should plan to cooperate with the world,

to organize architectural school, to engage ethnologists in creating programs, summer schools. This is what the big accommodation building was constructed for, to organize expert meetings, and as space is concerned, you owe me the building for the Knitters' Museum where the settings would constantly be changed... Cooperation with the local community must be better, that is why I say you have to live here to make it all work. We used to stay with guests all day long; there were no open hours... The locals should be included as much, they should also benefit from the fact that the Museum is located in their village; you should make programs for the school... The most important thing is: always go towards the superior, towards the best. It is important to create events papers will write about, not to pay for commercials. There were many written articles about us, featuring events we organized... Tourist Association of Yugoslavia, a powerful organization in that time, mentioned us everywhere as an example of tourism development on traditional grounds. When we talk about folklore, there should be some limitations in its implementation, by this I mean your programs... I have negative opinion of the excessive exploitation of folklore, and there were occasions when I was criticized for deviating from folklore and tradition... Everything has its phases and time in which it started ..."

*"This project really deserves admiration and respect, especially when we know how negligent we are towards the monuments of our culture and generally, towards characteristics of our authentic tradition and way of life."*³

3 Radomir Andrić, "Širogogino prepoznalo svoju budućnost", Zadruga, 1/ 07/1982

ДР БОЈАНА БОГДАНОВИЋ
ЊЕНА ПРИЧА:
СТАРО СЕЛО

BOJANA BOGDANOVIC PHD
SHE-STORY
OF OLD VILLAGE

ЭТНОГРАФСКИ МУЗЕЈИ
НА ОТВОРЕНОМ
У СИБИРУ

**The Ethnographic Museums
in the open air
of Siberia**

**Этнографические музеи
под открытым небом
Сибири**

Владимир В. Тихонов

Др културолошких наука
Директор Архитектонско-этнографског музеја
„Талтси“

Vladimir V. Tikhonov

PhD Cultural Studies
Director of Architectural and Ethnographic Museum
“Taltsy”

ДР ВЛАДИМИР В. ТИХОНОВ

ЭТНОГРАФСКИ МУЗЕЈИ НА ОТВОРЕНОМ У СИБИРУ¹

Крајем шездесетих година двадесетог века, у Совјетском Савезу, укључујући и Сибир, у време Хрушчова, дошло је до експанзије оснивања етнографских музеја на отвореном, што је представљало нови начин очувања традиционалне националне културе Сибира. Овај процес је био потпомогнут многим факторима: повећање броја туриста из различитих делова Совјетског Савеза и иностранства који су посећивали Сибир, повећање интересовања за народну културу, а посебно за јединствен феномен дрвеног градитељства, углавном карактеристичан за Скандинавију и Русију. Главни циљ је био да се очувају уникатни архитектонски објекти од дрвета изграђени управо за успостављање етнографских музеја на отвореном у Сибиру. Известан број ових музеја још увек је у фази развоја.

ИСТОРИЈСКО-ЭТНОГРАФСКИ МУЗЕЈ-РЕЗЕРВАТ „ШУШЕНСКО“

„Шушенско“ је најстарији историјско-етнографски музеј-резерват у Сибиру [1]. Ово име носи од 1993. године када је без посебних тешкоћа реформисан од политичког музеја у архитектонско-етнографски комплекс.

Формирање Музеја „Шушенско“ почело је 1925, када је купљена кућа сељака Петрова; В. И. Лењин је живео у њој током свог изгнанства [8]. Године 1928, купљена је још једна кућа сељака Зирјанова. Године 1930, 7. новембра отворена је изложба у Петровој кући, а 1940. и у кући Зирјанова [6].

У складу са одлуком Савета министара СССР број 275 од 24. априла 1968, на стогодишњицу рођења В. И. Лењина, музеју „Шушенско“ је прикључена и „Сибирска депортација В. И. Лењина“. Отворена је 12. априла 1970. године. Она је основана на месту где су већ биле куће Петрова и Зирјанова. Празан простор је попуњен типичним зградама из других места. Тако је основан величанствени архитектонско-етнографски музеј с краја 19. и почетка 20. века. Политичка транзиција из музеја у музеј архитектонско-етнографског профила се догодила готово без икаквих проблема тако што је тежиште током обиласка промењено – смањено је време за обилазак меморијалног елемента који је претходно имао доминантну улогу, а пажња усмерена ка архитектонским и етнографским субјектима.

¹ У овом чланку су анализирана бројна различита деловања етнографских музеја на отвореном у Сибиру. Аутор разматра историју оснивања, структуру и перспективе развоја музеја на отвореном.

Средства за оснивање овог музеја се нису штедела. За његово планирање ангажовани су најбољи стручњаци из области музејског пословања у СССР; они су имали прилику да се упознају са искуством других земаља у вези са стварањем музеја овог типа. Све у свему, Историјско-етнографски музеј „Шушенско“, од свих музеја тог типа у Русији, први је почео да испуњава своју сврху у складу са светским стандардима концептуалних основа архитектонско-етнографских комплекса. У музеју постоји 29 кућа које су груписане у сталну поставку, а грејање ради током целе године. Успостављен је систем заштите од пожара, обезбеђене путне, електронске и телефонске везе, а инфраструктура управне зграде омогућава комфроне услове за пријем посетилаца, рад особља и складиштење збирки.

Изложбени простор је у делу насеља изграђеног почетком 20. века, у централној улици са две траке и шеталиштем одвојеним од њих. Елементи зграда, изгубљени крајем шездесетих година 20. века, замењени су објектима с краја 19. и почетка 20. века који су пресељени из околних насеља.

Управа Историјско-етнографског музеја „Шушенско“ проширује територију резервата и успоставља зоне чуваних пејзажа онемогућавајући видљивост модерне камене зграде – што је један од услова за поновно стварање природног историјског окружења. Што се тиче стварања додатног изложбеног простора које укључује уклањање непокретних споменика историје и архитектуре, по мишљењу аутора, није најцелисходније. Музеј „Шушенско“ формиран је већ у потпуности и представља целину. Његов даљи развој би требало да прате начини привлачења туриста и усавршавање услуге. Очување дрвеног градитељства у овом делу земље и финансије које се опредељују за то треба користити за оснивање нових музејских комплекса у најперспективнијим областима - у близини великих административно-индустријских центара, железнице, авионских и аутомобилских веза.

ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЈ НАРОДА ТРАНСБАЈКАЛИЈЕ – „ВЕРХЊИЈА БЕРЈОЗОВКА“

Идеју о стварању етнографског музеја на отвореном у Бурјатији су ширили научници тамошњег огранка СО АН СССР-а уз подршку академика А. П. Окладникова. Стварање музеја је дефинисано уочи 50. годишњице Републике, 12. маја 1968, Одлуком Завода регионалног одбора КПСУ и Савета министара Буријатије АССР. Етнографски музеј културе и начина живота људи из Трансбајкалије отворен је у Улан-Удеу у јулу 1973 [9]. Локација за музеј је изабрана у предграђу Улан-Удеа (10 километара) у живописном месту Верхњија Берјозовка. Подручје музеја заузима 23 хектара земље. Према свом концепту, музеј је добио улогу научног и образовног центра за проучавање и очување материјалне културе људи Бајкалске регије -

Евенка, Буријата и Руса. Музеј територијално обухвата културу Иркутске области и Буријатије. Генерални план развоја Музеја био је да се створе следећи комплекси: археолошки, евеншки, буријат-транс-бајкалски, буријат-бајкалски, старих руских становника, као и секције Стари верник, општинска, верска, риболовачкеа и секција живота у природи [9; 11; 13].

Музеј данас представља изложбу Евенки шамана, два буријатска имања изграђена на зимским путевима Предбајкалије, комплекс трансбајкалских Буријата (карактерише материјалну културу трансбајкалске бушотине), буријатско лето које се састоји од три јурте узете из Тункинске долине, Цркву Светог Николе, градску кућу, изложбу старих верника која се састоји од три имања - Зајцевог, Красиковог и Борисовог и изложбу руских староседелаца коју чине имање сељака и имање козачког вође. Још увек постоји археолошка изложба у виду реконструкције плитких гробова из бронзаног доба. Угао природе је представљен зоолошким вртом. Археолошки комплекс обухвата групу споменика бронзаног доба (II-I век пре нове ере). Евенки сектор реконструише објекте направљене од дрвета са различитим покривкама – корама брезе и јеле и јеленском кожом. Насеље Евенк, према концепту оснивача, орјентисано је ка риболову и узгоју ирваса и описује живот Евенка из Трансбајкалије, који углавном живе у Северној Баунтовски, Бајкалском и Курумканском подручју.

АРХИТЕКТОНСКО-ЭТНОГРАФСКИ МУЗЕЈ „TALTSI“

Током изградње хидроелектране у Уст-Иљимску почетком шездесетих година 20. века, која је својевремено одиграла значајну улогу у развоју Сибира и Далеког Истока, дошло је до проблема да се сачувају јединствене дрвене архитектонске структуре из 17. и 18. века у том граду. Одлучено је да се споменици историје и архитектуре из 17. века – Спаскаја просечена кула, Илим–град бедем (1667) и Казанска капела у Илимју (1679) – раставе и транспортују до музеја на отвореном који се градио у близини Иркутска.

Одлука Извршног одбора Иркутске области да се оснује музеј градитељства у Иркутску донета је 9. јануара 1966. године. Изградња музејског комплекса почела је 1970. године. Музеј „Таљци“ заузима површину од 67 хектара. Окружен је привремено безбедносном зоном. У музеју постоји 15 активних поставки материјалне и духовне културе народа Предбајкала.

Дана 18. јула, 1980. године, „Таљци“, музеј дрвене архитектуре, примио је прве посетиоце. „Деревнија-малодворка“, која се састојала од три имања из различитих периода карактеристична за овај тип села, била је прва отворена изложба. Непомилуево иамње с краја 18. века, Серишево газдинство из средине 19. и имање Прокопјева с краја 19. века били су део ове изложбе.

Године 1984, завршена је обнова јединственог споменика дрвене одбрамбене архитектуре из 17. века Спаскаја просечене куле Илима – града бедема. Године 1969, кула је транспортована у музеј у Илимску где је постала део одбрамбене зоне од поплава вештачког језера у Уст-Илимску.

Казанска капела Илима – града бедема део је изложбе „Село Волост“. Званично, изграђена је 1679. године.

Зграда парохијске школе је пренета у музеј из Кеула у Уст-Илимск, град Иркутске области, 1988. године. Овај споменик су изградили сељаци 1884. и био је у функцији парохијске школе. Усадба-одноколок датира од краја 19. века; он је донет из Едарма, из Уст-Илимског региона 1988, а његова рестаурација је завршена 1994. године. Зграда Сотова, која води порекло с краја 18. века, пренесена је у музеј 1973. из села Белск у Черемховски региону - Иркутска област, а њена рестаурација је завршена 1995. године. Имање Московски потиче с краја 18. и почетка 19. века. Антонова кућа пренета је из регије Братск 1970. Године 2000, завршена је рестаурација зграде Зарубин, саграђене у Едарму у Уст-Илимском региону 1929, а пренета је у музеј 1990. године.

Изложба „Каскада воденица“ је из Владимировка (Братск), Иркутска област 1974. године. Изложба је отворена 1982. Стварање поставке „Косидба насељене области централне Ангаре с краја 19. века“ започело је 1989. године преношењем двеју кућа и једног амбара у музеј са острва Куреној, Краснојарски крај. Обнова је трајала од 1992. до 2000. године.

Године 2008, завршена је обнова изложбеног комплекса „Управа Волоста“; зграда Волоста (1904) пренета је у музеј 2000. године из села Бељск у Черемховској области. Стварање буријатске изложбене зоне се спроводи од 1990. године. УЛУС-лето се састоји од шест оригиналних дрвених јурти из 19. века и пратеће инфраструктуре (пећи за печење хлеба, надстрешнице, итд). Маломорски Буријат рибарски камп завршен је 2011. године. Он представља део буријатске изложбене зоне.

АРХИТЕКТОНСКО-ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЈ ДРВЕНОГ ГРАДИТЕЉСТВА „СЕЛО АНГАРСКО“, БРАТСК

Музеј је отворен 1982. године. Његовом стварању претходила је одлука Министарства културе РСФСР (1975). Извори финансирања за музејски комплекс који је био у изградњи су дефинисана у виду појединачног учешћа центра и региона. А. В. Ополовников именован је за супервизора истраживачког пројекта. Изградња је започета 1967, а завршена у новембру 1977. године.

За локацију музејског комплекса одређена је обала вештачког језера Братск, удаљеног 12 км од Братска, на рту између залива Солдатски и Пионерски. За музеј је издвојено 35 хектара земље. Територијално, комплекс се простира

северозападним делом Предбајкалије. То је територија трију историјских и културних зона: руских староседелаца Ангаро-Илима, Евенка и делимично Буријата. У музеју постоје поставке само две етничке групе – Руса и Евенка [7]. Изложбу руских староседелаца чини сибирско село са једним редом кућа чији су прозори окренути према реци. Шест газдинстава са баштама из 19. века пружају се улицом све до мора. Приказано је сибирско село на реци Ангари [12].

Основу првог комплекса једноредних зграда музеја представља зграда Скриповог газдинства из друге половине 19. века пренета из Подјеланка у Уст-Илимск Иркутске области. Други комплекс у музеју чини имање С. Б. Погодаијева из друге половине 18. века из Гарманка у Уст-Илимск региону Иркутске области. Трећи комплекс приказује окућницу Б. А. Пастукова из прве половине 19. века, Стари Батурино. Колиба је транспортована у музеј 1980. године. Године 1991, постављена је Непомилујева кућа. Она је 1974. године пребачена у музеј из Доњег Шаманка у Уст-Илимск, Иркутска област. Зграда датира из 1880. године. Пети део комплекса је у фази изградње. Чини га једно дворишно имање са кућом која је направљена од нових трупаца по угледу на кућу Каморникова из Подјеланка.

Преко пута Пастуковљевог куће (бр.3), налази се занатска зграда с краја 19. века из Климова у Доњем Илим у Иркутске области, која је транспортована у музеј 1988–1989. Испред имања трговца Каморникова (бр.5), такође са друге стране пута, налази се ковачница с краја 19. века из Христофорова у Жигаловском региону Иркутске области.

Наставак села према западу су чинили: на југозападу Братск кула, саграђена 1654. и Црква Светог Архангела Михаила (1883) са звоником на стубовима чији је римејк направљен 1910. године, транспортована у музеј из села Нижнекарелина у Киренском округу, Иркутске области и обновљена 1987–1991. године. Североисточно предграђе руског сектора завршава житницом с краја 19. века која је транспортована из села Тушама из Братск региона, Иркутске области.

Северно од руског сектора, у шуми, налази се поставка која представља етничку групу Евенка. Састоји се од летњег, јесењег и зимског кампа, који приказују вештине шамана и погребне Евенка. Постоји само једна оригинална руска грађевина у Евенк зони. То је дрвени хангар који је транспортован у музеј са реке Ката [7].

МУЗЕЈ ИСТОРИЈЕ И КУЛТУРЕ НАРОДА СИБИРА И ДАЛЕКОГ ИСТОКА –
СИБИРСКОГ ОГРАНКА РУСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА

Године 1968, захваљујући А. П. Окладникову, основан је Музеј историје и културе народа Сибира и Далеког истока као део Института историје, филологије и

филозофије СССР-а [2]. Већ раних 70-их година двадесетог века било је јасно да је за број споменика који је планиран да се транспортује у музеј, углавном архитектонских, неопходно обезбедити отворени простор. Тако се родила идеја о стварању музеја на отвореном. Године 1979, 14. јуна, по одлуци Новосибирског регионалног савета народних посланика, додељено је земљиште површине 46,5 хектара за музеј на отвореном. Налази се на око 4 км од Новосибирског научног центра. Музеј је замишљен као свесиберски, његове поставке је требало да буду формиране на основу јединствених споменика дрвене архитектуре сибирског народа. Планирано је да се поставе изложбе Источни и Западни Сибир.

Постепено, концепт стварања поставки је промењен. Данашњи концепт подразумева развој музејског комплекса у два правца. Прво, да се организује историјски центар коришћењем већ обновљених архитектонских споменика. Састав ове прилично мале изложбене зоне укључује већ обновљене јединствене споменике дрвене архитектуре: Цркву Спаса Преображења (18. век), која је транспортована из Зашиверска (стручњаци је колоквијално називају само Зашиверска црква) са одвојеним звоником и део Казим Града из 18. века, који је издвојен из Тјумењског региона, са реке Казим. Обновљене су две куле и део зида Казим Града. У фази рестаурације налази се вила руског сељака у источном Сибиру.

Други правац подразумева стварање етнографских зона западног и источног Сибира. За ову поставку су се морале транспортовати из Сибира дрвене куће неких народа. У немогућности превоза појединих споменика дрвене архитектуре у Новосибирски музеј на отвореном, одлучено је да се изграде модели (копије) у пуној величини. Вероватно је реалнији разлог за ову одлуку последња директива по закону Руске Федерације, којим се забрањује транспорт историјских и културних објеката са историјских локација.

Званичног отварања музеја није било; туристи га посећују од 1980. године. Структурно, он је сада део Музеја историје и културе народа Сибира и Далеког истока – сибирског огранка Руске академије наука.

ИСТОРИЈСКИ, КУЛТУРНИ И ПРИРОДНИ МЕМОРИЈАЛНИ КОМПЛЕКС „ТОМСКАЈА ПИСАЊИЦА“

Историјски, културни и природни музеј „Томскаја Писањница“ је парк-музеј природе који обухвата: јединствен у Сибиру, музеј-резерват древних споменика камене уметности који датирају из 4 – 1. миленијума пре нове ере, архитектонско-етнографски комплекс Улус Кезек, изложбу – интерпретацију древних људских станова „Археодром“, Музеј уметности у камену и Азија – варијације излагања на различите теме: „Време и календари“, „Митологија и епика“, „Словенска митолошка шума“, архитектонско-етнографски комплекс „Руско сибирско

село“ [3]. Основна идеја овог музеја је повезивање историје, културе и природе музејским методама.

Локација музејског комплекса у близини села Писанаја Кемеровске области, на обали реке Том, није случајна. Ово место привлачи истраживаче више од 300 година, научнике и људе заинтересоване за слике у камену које датирају из 4000–2000. године пре нове ере. Истраживање Томских петроглифа се повезује са именима познатих руских и светских научника, као што су Д. С. Месершмит, Ф. И. Таберт (Штраленберг), Г. Ф. Милер, В. Н. Татишчев, Крашениников, Т. И. Спаски, А. Брем, О. Финш, И. Т. Савенков, А. П. Окладников, А. И. Мартинов [4, ц. 6.10, 5, ц. 5-58].

Варварски став многих појединачних туриста према стенама у музеју „Томскаја Писањица“ приморао је научнике и чланове јавности да формирају иницијативну групу коју је предводио начелник Одељења за археологију Универзитета Кемерово, професор А. И. Мартинов за очување јединствених образаца, тј. онога што је остало од њих. Најбоље решење у овом случају било је стварање музејског комплекса. Средином осамдесетих година 20. века, почело је проучавање опција музејског комплекса. Резултат иницијативне групе коју су подржале локалне власти и Министарство културе Руске Федерације владином уредбом број 51 од 16. фебруара 1988. био је „оснивање музеја природе, историје и културе „Томскаја Писањица“ од стране Сектора за културу Извршног одбора области Кемерово“. За музејски комплекс је издвојено 140 хектара земљишта.

Године 1995, меморијални комплекс „Томскаја Писањица“ званично је примио прве посетиоце. Основна идеја музејског парка била је да у јединствену поставку повеже различите елементе материјалне и духовне културе људи (археологија, архитектура, етнографија, итд) и то у јединственом амбијенту Притомија као музеја на отвореном. У садашњој фази функционисања, музејски комплекс се састоји од десет независних изложбених поставки.

Архитектонско-етнографски комплекс музеја-резервата „Томскаја Писањица“ представљен је са четири изложбе, фрагментарно симулирајући историјско и културно окружење мале етничке руске групе с почетка 20. века - Шорци који живе на југу области Кемерово, на планини Шорија: село са транслоцираним зградама у коме живе људи, рибарско насеље и гробље, као и комплекс под називом „Руско сибирско село“.

Прва изложба „Село Кезек“ представља једно шорско имање. Изложба обухвата и кућу шамана. Главни објекти изложбе су оригинални, а половина објеката пратеће инфраструктуре јесу обраде. Друга изложба је „Шорско гробље“, које је направљено као римејк.

Трећа изложба је „Рибарско и ловачко насеље“; она наставља истраживање на тему материјалне културе Шорца. Ова изложба је, као и прва, углавном заснована на објектима који су пренети са планине Шорија. Четврта поставка, „Јасачнаја колиба“, представљала је део будуће изложбе „Руско сибирско село“.

ЧЕРКЕСКИ МЕМОРИЈАЛНИ МУЗЕЈ – ЈАКУТСКИ ПОЛИТИЧКИ ЕГЗИЛ

Стварање музејских комплекса на отвореном у Јакутији неодвојиво је од имена националног писца Јакутије, Хероја социјалистичког рада, јавне личности, Дмитрија Кононовича Сивцева (Суорун Омолон). Идеја о очувању историјског амбијента у виду музеја на отвореном, на значајној удаљености од главног града, коју је неговао током седамдесетих година, у суштини је била утопија. Како је био паметан, Д. К. Сивцев је идеју ипак реализовао кроз верзију музеја политичког егзила, што је недвосмислено подржала Влада. Године 1977, у Татинском региону, његовој домовини, на његову иницијативу и уз његово директно учешће, отворен је Черкески меморијални музеј „Јакутски политички егзил“. Заправо, ово је архитектонско-етнографски комплекс транслокацијског типа са једним објектом, резерватом – Црквом Св. Николе [10]. Музеј се простире на површини од 11,5 хектара. Ту је обновљено 12 споменика дрвеног градитељства. Сви објекти музеја су пресељени и обновљени од стране заједнице народа. Музеј представља: дом револуционара Т. Акимова, из 19. века, татинска Црква Св. Николе (1912), једини објект који стоји на свом месту и није померан, капела Владимирскаја датира из средине 19. века, Сибирка из 19. века, јурт Е. К. Пекарскија из средине 19. века, јурт В. М. Ионова с краја 19. века, дрвена Ураса (1867), олонкхо-јурт с краја 19. века, седмострана летња колиба с краја 19. века, осмоугаона колиба с краја 19. века, амбар из средине 19. века, млин-топчанка (1932) и други реконструисани објекти. Упркос удаљености музејског комплекса од великих урбаних центара (270 км од Јакутска), посети га 2,5 хиљаде људи годишње.

ИСТОРИЈСКО-АРХИТЕКТОНСКИ МЕМОРИЈАЛНИ КОМПЛЕКС
„ПРИЈАТЕЉСТВО“ У ЛЕНСКОМ

Године 1987, Д. К. Сивтсев почео је да ради на новом пројекту – стварање Историјско-архитектонског меморијалног комплекса „Пријатељство“ у Ленском, у селу Сотинтси, насељу Уст-Алданског народа. Одлука Савета министара Јакутије (бр. 93) да се оснује Историјско-архитектонски меморијални комплекс „Пријатељство“ донета је 23. марта 1983. године. Музеј је отворен 1994. године. Налази се на месту Ленског утврђења (касније Јакутска), који су основали први руски насељеници.

Музеј заузима површину од 45 хектара. Изложба приказује историју заједнице и блиских односа руског и јакутског народа. Постоји 23 споменика и обновљени (направљени као реплике) објекти у музеју. То су: Црква Спаса Преображења из града Зашиверска (римејк), радионица за прераду бивоље коже, кућа трговца Басова, шестоугаона колиба-поварнија, млекар, Конирин амбар (1790), столарска

радионица И. Пономарева (18. век), зграда школе (1872), Кишкинова столарска радионица, ветрењача, ловачка просторија, итд. Концептуално, музеј је типично архитектонско-етнографски комплекс транслокацијског типа. Упркос удаљености музејског комплекса од великих градова (70 км од Јакутска), посети га 6 хиљада људи годишње.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Bukshpan, P. Ya. Shushenskoye: Guide / Item Ya. Bukshpan. – M, 1984. – 202 pages.
2. Maynicheva, A. Yu. K. To a question of formation of the museum in the open air in Novosibirsk / A. Yu. Maynicheva//Ways of preservation and methods of restoration of monuments of wooden architecture. – Arkhangelsk, 1990. – Page 40-42.
3. Martynov, A. I. Memorial estate “Tomskaya Pisanitsa” / A. I. Martynov//Problems of ethnographic museology. – Omsk, 1987. – Page 126-129.
4. Martynov, A. I. Tomskaya Pisanitsa / A. I. Martynov. – Kemerovo, 1988. – 55 pages.
5. Martynova, G. S. Researchers of Tomskaya pisanitsa/G S. Martynova, A. F. Pokrovskaya. – Kemerovo, 2000. – 68 pages.
6. Nikishin, N. A. Concept of development of the state historical and ethnographic memorial estate “Shushenskoye”/N A. Nikishin. – Shushenskoye, 1983. –124 pages.
7. Pavlov, A. A. Exposition of the Evenk sector of the museum “Angarsk Village” / A. A. Pavlov//Tal'tsa. – 1998. – No. 1 (3). – Page 33-38.
8. Terentyeva, V. I. Historical and ethnographic memorial estate “Shushenskoye” / V.I. Terentyeva//Tal'tsy. – 1998. – No. 1 (3). – Page 39-40.
9. Tivanenko, A. V. Ethnographic museum of the people of Transbaikalia: Guide / A. V. Tivanenko. – Ulan-Ude, 1984. – 64 pages.
10. Silence, T. Museum reserve in the village Cherkekh/T. Silence//Decorative art of the USSR. – 1980. – No. 7. – Page 32-34.
11. Homosov, S. R. Ethnographic memorial estate of the people of Transbaikalia / S.R. Homosov, R. G. Savelyeva//Material culture and art of the people of Transbaikalia. – Ulan-Ude, 1982. – Page 3-14.

12. Shevgenina, L. A. Angarskaya village/L. A. Shevgenina, V. M. Semenov//Taltsy. – 1997. – No. 1 (2). – Page 33-39.
13. Yangutova, E. E. Ethnographic museum of the people of Transbaikalia / E. E. Yangutova//Problems of development of the museums in the open air in modern conditions. – Irkutsk, 1995. – Page 32-33.

VLADIMIR V. TIKHONOV, PHD

THE ETHNOGRAPHIC MUSEUMS IN THE OPEN AIR OF SIBERIA¹

By the end of 1960s in the Soviet Union, including Siberia, during Hrushyov's time, there was a splash in establishment of the ethnographic museums in the open air as a new way to preserve traditional national culture in Siberia. This process was assisted by many factors: the increase number of tourists from different territories of the Soviet Union and foreign countries to Siberia, the increase of interest in folk culture, in particular in such unique phenomenon mostly peculiar only to the Scandinavian countries and Russia, such as wooden architecture. The main aim was to save unique wooden architecture made exactly for establishment of the ethnographic museums in the open air in Siberia. Several of them are still in the stage of development.

THE STATE HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC MUSEUM-RESERVE OF "SHUSHENSKOYE"

"Shushenskoye" is the oldest historical and ethnographic museum-reserve in Siberia [1]. It was given that name in 1993, when it was reformed, without any special difficulty, from a political museum into architectonically-ethnographic complex.

Forming of the museum of "Shushenskoye" began in 1925 when the peasant Petrova's house was bought, V. I. Lenin lived in it during his deportation [8]. In 1928 another peasant Zyryanov's house was bought. On November 7, 1930 an exhibition was opened in Petrova's house and in 1940 an exhibition appeared in Zyryanov's house [6].

In accordance with the decision of Council of Ministers of the USSR № 275 from April, 24, 1968 on 100year from the day of birth of V. I. Lenin connection "Siberian deportation of V. I. Lenin" was created in the museum of "Shushenskoye". It was opened on April, 12, 1970. It was based on place where there already were Petrova and Zyryanov's houses. The blank spaces were filled with typical buildings from other places. The magnificent architectural ethnographic museum of the end of XIX and the beginning of XX centuries was founded in the total. Political transition from the museum to the museum of architectural and ethnographic profile occurred almost without any problems by reorienting the emphasis during the tour by reducing the amount of time to tour the memorial element that previously had a dominant role on the architectural and ethnographic subjects.

¹ In this article, the net of different acting of the ethnographic open-air museums in Siberia is analyzed. The author considers the history of founding, structure and perspective of development of the open-air museums.

The funds used for forming this museum were not spared. For its planning the best specialists of museum business in the USSR were brought over, having the opportunity acquaintances with foreign experience of creation of museums of such type. In the total the historical and ethnographic museum of "Shushenskoye" from all museums of such type in Russia began to correspond to its purpose and to world conceptual bases of foundation of architectural and ethnographic complexes. In museum there are 29 houses which are constructed in the permanent assembly and are heated all the year around. The system of fire safety is set, travelling, electronic and telephone communications, infrastructure of administrative building allow to provide comfort terms both for the reception of visitors and for work of personnel and storage of collections.

The display space represents part of building of the settlement formed by the beginning of XX century as a two sided central street with walking path away from its lanes. The lost elements of building in the end of 1960s were replaced by the translocation of objects of end of XIX – beginning of XX centuries from other alongside located settlements.

Administration of the historical and ethnographic museum of "Shushenskoye" is widening the reserve landed territories and establishing zones of the guarded landscape, eliminating visibility from the displays of modern stone building - one of terms of recreation of natural historical environment. In respect of creation of additional exposition areas including the removal of immovable monuments of history and architecture, in author' opinion, it is not quite expediently. The museum of "Shushenskoye" is already fully formed and whole. Its further development must follow the way of attracting tourists and perfection of forms of its service. Preservation of wooden architecture in this region of country and finances planned should be used for forming new museum complexes next to the most perspective areas, probably, large administratively-industrial center on the tense crossing of railway, aviation and automobile communication.

THE ETHNOGRAPHIC MUSEUM OF PEOPLES OF TRANSBAIKALIA "VERKH-NYAYA BERYOZOVKA"

The idea of creating an ethnographic museum in the open air in Buryatia was advanced by the scientists of Buryat branch SO AN the USSR and supported by an academician A. P. Okladnikov. The creation of museum was defined in eve of the 50th anniversary of republic by Decision of bureau of regional committee of KPSU, Council of Ministers of Buryat ASSR on May, 12 1968. The Ethnographic museum of culture and way of life of people of Transbaikalia was opened in Ulan-Ude in July 1973 [9]. The location for the museum was chosen in the suburb of Ulan-Ude (10 kilometers) in a picturesque place of Verkhnyaya Beryozovka. The area is occupying 23 hectares of land. According to the concept of the museum, it was assigned the role of scientific

and educational center for the study and conservation of material culture of people inhabiting the Baikal region: The Evenk, The Buryat and The Russian. The museum territorially includes culture of Irkutsk oblast and Buryatia. The general plan of development of museum was to create complexes: archaeological, evenki, Buryat-Trans-Baikal, Buryat-of Baikal, Russian old residents, the Old Believer, municipal, religious, fishing, wild-life section [9; 11; 13].

Nowadays the museum presents: exposition of the Evenki shaman; two Buryat estates winter roads from Predbaykalya; transbaikal Buryat complex (characterizes material culture of the transbaikal drill), the Buryat ulus-summer which consists of three yurts which have been taken out from the Tunkinskaya valley; St. Nicholas Church; town house; the old believer exposition consisting of three estates – Zaytseva, Krasikov, Borisov; the Russian old residents' exposition consists of the peasant's estate and the Cossack ataman's estate. There is still an archaeological exposition in the form of reconstruction of tiled graves of Bronze Age. The nature corner is presented by the zoo. The archaeological complex includes group of monuments of Bronze Age (the II-I centuries BC). The Evenki sector reconstructs the settlement which was formed by plagues with various covering – birch and larch tree bark and also deer skin. The Evenk settlement according to the concept of founders has a fishing and reindeer-breeding orientation and characterizes life of The Evenk of Transbaikalia generally living in Bauntovsky, North Baikal and Kurumkansky areas.

THE ARCHITECTURAL AND ETHNOGRAPHIC MUSEUM OF "TALTSY"

During construction of the Ust-Ilimsk hydroelectric power station at the beginning of the 1960s, there was a problem to preserve unique wooden architecture structures of the XVII-XVIII centuries in Ilimsk which has, in due time, played a significant role in the development of Siberia and the Far East by The Russian. It was decided to disassemble and transport monuments of history and architecture of the XVII century – the Spasskaya passable Tower of the Ilim Stockade Town (1667) and the Kazan chapel of the Ilim Stockade Town (1679) to the being created museum in the open air near Irkutsk.

Decision of the Irkutsk Oblast Executive Committee to establish an architecture museum in Irkutsk was taken on Jan. 9, 1966. Construction of the museum complex began in 1970. Museum "Taltsy" occupies the area of 67 hectares. It is surrounded by temporary security zone. In museum there are 15 active exhibits of the material and spiritual culture of the peoples Predbajkalja.

On July 18, 1980 "Taltsy", the museum of wooden architecture, received the first visitors. "Derevnya-malodvorka" consisting of three estates occurring at different times from characteristic for this type of villages was the first opened exhibition. Nepomi-

luyev's estate of the end of the XVIII century, Seryshev's estate of the middle of the XIX century and Prokopyev's estate of the end of the XIX century were parts of this exhibition.

In 1984 in the museum the restoration of a unique monument of wooden defensive architecture of the XVII century – the Spasskaya passable Tower of the Ilim Stockade Town was ended. In 1969 the tower was transported to the museum from Ilimsk which has got to a zone of flooding of the Ust-Ilim Reservoir.

The Kazan chapel of the Ilim Stockade Town is a part of an exposition "Volost village". The official date of its construction was 1679.

The building of parish school was brought into the museum from Keul of the Ust-Ilimsk region of the Irkutsk oblast in 1988. The monument was constructed in 1884 by the peasants as parish school. Usadba-odnokolok is dated the end of the XIX century, it has been taken out Edarm of the Ust-Ilimsk region in 1988, its restoration was ended in 1994. Sotov's estate, the end of the XVIII century, has been taken out to the museum in 1973 from the village of Belsk, Cheremkhovsky region of the Irkutsk oblast, its restoration was ended in 1995. Moscovski's estate is dated the end of XVIII - the beginning of XIX centuries. The house has been taken out Antonova of the Bratsk region in 1970. In 2000 restoration of Zarubin's estate which was built in Edarma of Ust-Ilimsk region in 1929 and has been taken out to the museum in 1990 was completed.

The exposition "The cascade of water-mills" became one of the most interesting expositions of the museum. Three water-mills have been taken out to the museum from of Vladimirovka of the Bratsk region, Irkutsk oblast in 1974. The exposition began to operate in 1982. The creation of the exhibition "Haying squatting of the central Angara region of the end of the XIX century" began with the export of two houses and a barn into the museum from the island of Kurennoy, Krasnoyarsk Krai in 1989. The restoration lasted from 1992 to 2000.

In 2008 the restoration of the exposition complex "Volost administration" was completed, the building of volost (1904) has been taken out to the museum in 2000 from the village of Belsk of the Cheremkhovsky region. The creation of the Buryat exposition zone has been carried out since 1990. The ulus-summer consists of six originals wooden yurts of the XIX century and additional infrastructure (the furnace for baking of bread, canopies, etc). The malomorsky Buryat fishing camp was completed in 2011. It is a part of the Buryat exposition zone.

ARCHITECTURAL AND ETHNOGRAPHIC MUSEUM OF WOODEN ARCHITECTURE "ANGARSK VILLAGE", BRATSK

The museum was opened in 1982. Its creation was preceded by the decision of the Ministry of Culture of RSFSR (1975). Sources of financing of a being created museum

complex in the form of individual share of the center and the region were defined. A. V. Opolovnikov became the research supervisor of the project. The design was carried from 1967 and ended in November, 1977.

The site of a museum complex was defined on the bank of the Bratsk Reservoir 12 km away from Bratsk on the cape between gulfs Soldatskiy and Pionerskiy. 35 hectares were allocated for the museum. Territorially, the museum shows north-west part of Predbaykalya. It is the territory of three historical and cultural zones: Russian old residents of Angaro-Ilim, Evenk and partially Buryat. In the museum, only two ethnic expositions – Russian and Evenki [7] were created. The exposition of the Russian old residents' sector is a single-row Siberian village with windows of houses on the street towards the river. Six country estates of the XIX century with gardens through the street going down to the sea, shows the Siberian village of an average current of the Angara River [12].

The basis of the first farmstead complex finishing single-row building of the museum, Skripov's estate of the second half of the XIX century from Podjelank of the Ust-Ilimsk region, Irkutsk oblast was taken. The second farmstead complex in the museum is S. B. Pogodayev's estate of the second half of the XVIII century from Garmanka of the Ust-Ilimsk region of the Irkutsk oblast. The third complex displays B. A. Pastukhova's farmstead of the first half of the XIX century, Old Baturino. In 1980 the log hut is transported into the museum. In 1991 Nepomiluyev's estate was created. It was transported to the museum from the bottom Shamanka of the Ust-Ilimsk region, Irkutsk oblast in 1974. The estate is dated 1880. The fifth farmstead complex is in a construction stage. It presets one yard estate with the house –in –connecting which was made of new logs by analog of the house of Kamornikov of Podjelank.

Across the road front of Pastukhov's (No. 3) estate the trade barn of the end of the XIX century from Klimovo of the Lower Ilim region of the Irkutsk oblast which was transported to the museum in 1988 - 1989 is located. In front of the estate of the merchant Kamornikov (No. 5) also across the road the smithy of the end of the XIX century from Hristoforovo of the Zhigalovsky region of the Irkutsk oblast is located.

The continuation of the village to the west were: Southwestern Bratsk Stockade Tower which was built in 1654, the Church of the Archangel Michael (1883) from the village Nizhnekarelina Kirenskogo district, Irkutsk oblast with a belfry on poles which was made in the remake by analogy belfry building in 1910 and transported to the museum and rebuilt in 1987 – 1991. The northeast suburb of the Russian sector finishes mangazeya (granary) of the end of the XIX century which was transported from the village Tushama of the Bratsk region, Irkutsk oblast.

North of the Russian sector in the forest Evenk ethnic sector is located. It consists of summer, autumn, winter camps, shaman's chum and expositions of Evenk burials. There is only original Russian's structure in the Evenk zone. It is a wooden built storage shed which was transported to the museum from the Kata River [7].

MUSEUM OF HISTORY AND CULTURE OF THE PEOPLE OF SIBERIA AND FAR EAST SIBERIAN BRANCH OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCE

In 1968 thanks to A.P. Okladnikov as one of the divisions of the Institute of History, Philology and Philosophy of the USSR Academy of Sciences the museum of history and culture of the peoples of Siberia and the Far East was established [2]. By the early 70s of the twentieth century it was clear that for number of monuments which was planned to be transported to the museum, mainly architectural, the open areas were required. Then, the idea of creating a museum in the open air came. On June 14, 1979, upon the resolution of the Novosibirsk Regional Council of People's Deputies the land area of 46.5 hectares for the open air museum was allocated. It is located approximately 4 km from the Novosibirsk Scientific Center. The museum was conceived as All-Siberian, its exposure had to be formed on the basis of the unique monuments of wooden architecture of Siberian peoples. In the museum, the West Siberian and the East Siberian expositions were planned for creation.

Gradually, the concept of creating exposure zones changed. Today's concept involves the development of a museum complex in two directions. First, to organize the historic center using already restored architectural monuments. The composition of this rather small exposure zone includes already restored unique monuments of wooden architecture: The Savior Preobrazhanskaya Church (XVIII) which was transported from Zashiversk (colloquially is called by specialists just Zashiverskaya church) with a separate belfry and fragment Kazym Stockade Town XVIII which was removed from the Tyumen region, the Kazim River. Kazim Stockade Town was restored in the form of two towers and part of the wall. In the phase of restoration is the mansion of a Russian peasant in Eastern Siberia.

The second trend involves the creation of ethnographic zones of Western and Eastern Siberia. For this exposition area some peoples' wooden houses must be transported from Siberia. At impossibility of transportation of individual monuments of wooden architecture to Novosibirsk open-air museum, it was decided to build full-size model - copies. Most likely, the last direction of picking exposures remake according to the law of the Russian Federation, which prohibits transportation from historic places of historical and cultural objects will be more realistic.

Official opening of the museum wasn't carried out; it was visited by tourists in 1980. Structurally it is now a part of the Museum of history and culture of the people of Siberia and the Far East the Siberian Branch of the Russian Academy of Science.

HISTORICAL, CULTURAL AND NATURAL MEMORIAL ESTATE "TOMSKAYAY PISANITSA"

Historical, cultural and natural museum "Tomskaya Pisanitsa" is a natural park-museum, which includes: the only one in Siberia museum monument reserve of ancient rock art 4 - 1st millennium BC, architectural and ethnographic complex shorskiy ulus Kezek; exposure-interpretation of ancient human dwellings "Arheodrom"; The Rock Art Museum and Asia - exposure variations on different themes: "Time and calendars", "Mythology and epic", "Slavic mythological forest" architectural - Ethnographic Complex "Russian Siberian village" [3]. The main idea of the museum is to connect the history, culture and nature by the museum means.

Location of the museum complex near the village Pisanaya, Kemerov oblast on the bank of the Tom was not accidental. This place has attracted researchers for more than 300 years, scientists and curious people rock paintings that date back to 4 - 2 thousand BC. Researching the Tomsk petroglyphs associated with the names of famous Russian and the world scientists such as D.S. Messerschmidt, F.I. Tabbert (Strahlenberg), G.F. Miller, V.N. Tatischev, Krasheninnikov, T. I. Spassky, A. Brehm, O. Finsch, I. T. Savenkov, A.P. Okladnikov, A.I. Martynov [4, c. 6.10, 5, c. 5-58].

The barbaric attitude of many individual tourists to the rock paintings Tomskoy pisanitsy forced scientists and members of the public to form an initiative group led by Head of the Department of Archaeology of Kemerovo University Professor A.I. Martynov for rescuing unique patterns rather what was preserved of them. The best option in this case was the creation of the museum complex. By the middle of 1980s, the study of museum complex options has begun. The result of the initiative group supported by the local authorities and the Ministry of Culture of the Russian Federation was a government decree of the Russian Federation № 51 dated 16 February 1988 "About creation of natural, historical and cultural museum «Tomskaya Pisanitsa» of Department of Culture of the Kemerovo Oblast Executive Committee". 140 hectares of the territory have been allocated for the museum complex.

In 1995, the memorial estate "Tomskaya Pisanitsa" officially accepted first visitors. The main idea of the museum complex park was to connect, in a uniform display, various elements of material and spiritual culture of the person (archeology, architecture, ethnography, etc.) and unique environment of Pritomya as museum in the open air. At the present stage of functioning, the museum complex consists of ten independent exposition complexes.

In the museum-reserve "Tomskaya Pisanitsa" the Architectural and Ethnographic Complex is represented by four exposures, retrospective fragmentary simulating historical and cultural environment of the beginning of XX century of small ethnic Russian group - Shortsy who lives in the south of the Kemerovo Region in Mountain Shoria: residential village with translocated buildings, fishing camp and cemetery and complex which is called "Russian Siberian village."

The first exposition "Village Kezek" is represented by one Shorskaya estate. The exhibition also includes the house of the shaman. The main objects of the exhibition are the originals, the supporting infrastructure - half remakes. The second exhibition is "Shorskoye cemetery" which was made in the remake.

The third exhibition is «Hunting and fishing camp» which continues exploring the topic of material culture of Shortsev. This exhibition like the first was based mainly of buildings which were taken from Mountain Shoria. Fourth exposure is "Yasachnaya cabin" - a part of the future exhibition "Russian Siberian village".

"CHERKYOKHISKY MEMORIAL MUSEUM "YAKUT POLITICAL EXILE"

The creation of museum complexes in open air in Yakutia is inseparable on behalf of the national writer of Yakutia, the Hero of Socialist Work, the public figure Dmitry Kononovich Sivtsev (Suorun Omollon). His cherished the idea of preserving the historic environment in the form of the edge of the museum in the open air at a considerable distance from the major city in the 1970s, in principle, was utopian. Being smart, D.K. Sivtsev nevertheless had the idea implemented through version of the political exile museum, while unequivocally supported by the government. In 1977, back in the Yakut Ulus Tatta, his homeland, upon his initiative and with his direct participation Cherkyokhsky Memorial Museum "Yakut political exile" was opened. In fact, this is architectural and ethnographic complex of a translocation type with a single exhibit, reserves - Nicholas Church. [10]. The museum is located in the area of 11.5 hectares. It restored 12 monuments of wooden architecture. All objects of the museum were moved and restored by the community of ulus. The museum presets home of revolutionary T. Akimov, XIX century. Tattinskaya St. Nicholas Church (1912) is the only building standing in its place without moving, Vladimirskaia chapel of the middle of the XIX century, Sibirka of the XIX century, E.K. Pekarskiy' yurt of the middle of the XIX century, V.M. Ionov's yurt of the end of the XIX century, wooden urasa (1867), olonkho - yurt of the end of the XIX century, the seven-edged summer hut of the end of the XIX century, octagonal hut of the end of the XIX century, the barn of the middle of the XIX century, mill - topchanka (1932) and other reconstructed objects. Despite the remoteness of the museum complex from the major urban centers (from Yakutsk 270 km) it is attended by 2.5 thousand people annually.

LENSKIY HISTORICAL AND ARCHITECTURAL MEMORIAL ESTATE "FRIENDSHIP"

In 1987, D. K. Sivtsev began to work on the new project – creation of the Lensky historical and architectural memorial estate "Friendship" in the village of Sotintsy of the Ust-Aldansky ulus. The decision of Council of ministers of Yakutia (No. 93) to create

the historical and architectural memorial estate “Friendship” was taken on March 23, 1983. The museum was opened in 1994. It is located on the place where the Lenskiy Stockade Town (in future Yakutsk) was based by the first Russian settlers.

The museum occupies the territory of 45 hectares. The exposition shows the history of the commonwealth and close relations of the Russian and the Yakut people. There are 23 monuments and reconstructed (executed in a remake) objects in the museum. They are Spaso-Preobrazhensky Zashiversky church (remake), buffoonery, Urasa, Coch, the house of the merchant Basov, a hexagonal log hut-povarnya, a koumiss barn, Konyrin's barn (1790), I. Ponomarev's siege barn (XVIII century), the building of school (1872), Kychkin's siege barn, a windmill, a hunting izba, etc. Conceptually the museum is typically architectural and ethnographic complex of the translocated type. Despite the remoteness of the museum complex from the major urban centers (from Yakutsk 70 km) it is attended by 6 thousand people a year.

LIST OF REFERENCES:

1. Bukshpan, P. Ya. Shushenskoye: Guide / Item Ya. Bukshpan. – M, 1984. – 202 pages.
2. Maynicheva, A. Yu. K. To a question of formation of the museum in the open air in Novosibirsk / A. Yu. Maynicheva//Ways of preservation and methods of restoration of monuments of wooden architecture. – Arkhangelsk, 1990. – Page 40-42.
3. Martynov, A. I. Memorial estate “Tomskaya Pisanitsa” / A. I. Martynov//Problems of ethnographic museology. – Omsk, 1987. – Page 126-129.
4. Martynov, A. I. Tomskaya Pisanitsa / A. I. Martynov. – Kemerovo, 1988. – 55 pages.
5. Martynova, G. S. Researchers of Tomskaya pisanitsa/G S. Martynova, A. F. Pokrovskaya. – Kemerovo, 2000. – 68 pages.
6. Nikishin, N. A. Concept of development of the state historical and ethnographic memorial estate “Shushenskoye”/N A. Nikishin. – Shushenskoye, 1983. – 124 pages.
7. Pavlov, A. A. Exposition of the Evenk sector of the museum “Angarsk Village” / A. A. Pavlov//Taltsa. – 1998. – No. 1 (3). – Page 33-38.

8. Terentyeva, V. I. Historical and ethnographic memorial estate “Shushenskoye” / V.I. Terentyeva//Taltsy. – 1998 . – No. 1 (3). – Page 39-40.
9. Tivanenko, A. V. Ethnographic museum of the people of Transbaikalia: Guide / A. V. Tivanenko. – Ulan-Ude, 1984. – 64 pages.
10. Silence, T. Museum reserve in the village Cherkekh/T. Silence//Decorative art of the USSR. – 1980 . – No. 7. – Page 32-34.
11. Homosov, S. R. Ethnographic memorial estate of the people of Transbaikalia / S.R. Homosov, R. G. Savelyeva//Material culture and art of the people of Transbaikalia. – Ulan-Ude, 1982. – Page 3-14.
12. Shevgenina, L. A. Angarskaya village/L. A. Shevgenina, V. M. Semenov//Taltsy. – 1997 . – No. 1 (2). – Page 33-39.
13. Yangutova, E. E. Ethnographic museum of the people of Transbaikalia / E. E. Yangutova//Problems of development of the museums in the open air in modern conditions. – Irkutsk, 1995. – Page 32-33.

В. В. ТИХОНОВ

ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ МУЗЕИ ПОД ОТКРЫТЫМ НЕБОМ СИБИРИ

В конце 60-х гг. XX в. в Советском Союзе, в том числе в Сибири, на волне хрущевской оттепели наблюдается всплеск в создании новой для Сибири формы сохранения традиционной народной культуры – этнографических музеев под открытым небом как коллекционной, так и этнографической классификации. Данному процессу способствовало много факторов: увеличение внутрисоюзного и зарубежного туристического потока в Сибирь, относительная открытость общества, способствовавшая увеличению интереса к народной культуре, в частности к такому уникальному явлению, по большей части свойственному только Скандинавским странам и России, как деревянное зодчество. Стремление сохранить именно уникальное деревянное зодчество и способствовало созданию в Сибири сети этнографических музеев под открытым небом резервационного и транслоцированного типов. При этом большая их часть до сих пор находится в стадии развития.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ШУШЕНСКОЕ»

В Сибири старейшим музеем архитектурно-этнографического профиля можно считать государственный историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» [1]. Такое название он стал носить с 1993 г., когда из музея в буквальном смысле политического его без особых трудов преформировали в архитектурно-этнографический комплекс.

Формирование музейной коллекции Шушенского музейного комплекса началось в 1925 г., когда был выкуплен дом крестьянки Петровой, в котором в ссылке жил В. И. Ленин [8]. В 1928 г. был выкуплен еще один дом – крестьянина Зырянова. 7 ноября 1930 г. открыли экспозицию в доме Петровой, а в 1940 г. экспозиция появилась и в доме Зырянова [6].

В соответствии с постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР № 275 от 24 апреля 1968 г. в связи с 100-летием со дня рождения В. И. Ленина в Шушенском был создан музей-заповедник «Сибирская ссылка В. И. Ленина». Его открыли 12 апреля 1970 г. За основу был взят старый квартал пос. Шушенское, где уже размещались дома Петровой и Зырянова. Пустующие пространства заполнили типичными для эпохи и местности постройками из других мест. В итоге получился великолепный архитектурно-этнографический комплекс конца

XIX – начала XX в., резервация с элементами траслоцирования, воссоздавшая естественную историко-культурную среду данной местности конца XIX – начала XX в. Переход от музея политического к музею архитектурно-этнографического профиля произошел практически безболезненно, посредством переориентации акцентов в экскурсионном процессе за счет уменьшения объема экскурсионного времени на элемент мемориальности, ранее имевшей доминирующее значение, на архитектурно-этнографическую тематику.

При формировании данного музея средств на его создание не жалелось. К его проектированию были привлечены лучшие специалисты музейного дела в СССР, имеющие возможность знакомства с зарубежным опытом создания музеев такого типа. В итоге историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» из всех музеев данного типа в России стал наиболее полно отвечать своему предназначению и соответствовать мировым концептуальным основам создания архитектурно-этнографических комплексов. 29 домов в музее собраны в постоянной сборке, имеют круглогодичное отопление. Создана система пожарной безопасности, дорожные, электро- и телефонные коммуникации, инфраструктура административных зданий позволяют обеспечить комфортные условия как для приема посетителей, так и для работы персонала и хранения коллекций.

Экспозиционное пространство представляет собой сохранившуюся часть застройки населенного пункта, сформировавшегося на начало XX в., в виде двусторонней центральной улицы с отходящими от нее проулками. Утраченные элементы застройки в конце 60-х гг. XX в. заменили путем транслокации объектов конца XIX – начала XX в. из других, рядом расположенных населенных пунктов.

Администрацией историко-этнографического музея-заповедника «Шушенское» ведутся работы по увеличению резервных земельных территорий, созданию зон охраняемого ландшафта, исключающего видимость из экспозиций современных каменных зданий, – одно из условий воссоздания естественной исторической среды. Что касается создания дополнительных экспозиционных зон, включая вывозку недвижимых памятников истории и архитектуры, то, по мнению автора, это не совсем целесообразно. Музейный комплекс «Шушенское» – уже вполне сформированный и цельный. Дальнейшее его развитие должно идти по пути увеличения сюда турпотока и совершенствования форм его обслуживания. Сохранение деревянного зодчества в данном регионе страны и планируемые на это финансы вполне целесообразно использовать на формирование новых музейных комплексов на наиболее перспективном в отношении турпотока направлении, скорее всего, вблизи крупного административно-промышленного центра на напряженном перекрестке железнодорожного, авиационного и автомобильного сообщения.

Этнографический музей народов Забайкалья «Верхняя Березовка»

Идея создания этнографического музея под открытым небом в Бурятии была выдвинута учеными Бурятского филиала СО АН СССР и поддержана

академиком А. П. Окладниковым. Создание музея определило в канун 50-летия республики Постановление бюро обкома КПСС, Совета Министров Бурятской АССР от 12 мая 1968 г. Этнографический музей культуры и быта народов Забайкалья был открыт в г. Улан-Удэ в июле 1973 г. [9]. Место под музей выбрали в пригороде Улан-Удэ (10 км) в живописной пади Верхняя Березовка. Площадь, занимаемая музеем, 23 га. По концепции создания музея ему отводилась роль научно-просветительного центра по изучению и сохранению материальной культуры народов, населяющих Байкальский регион: эвенков, бурят, русских. Музейный комплекс территориально музеефицировал Иркутскую область и Бурятию. Генеральным планом развития музея предусматривалось создание комплексов: археологического, эвенкийского, бурятско-забайкальского, бурятско-предбайкальского, русского старожильческого, старообрядческого, городского, культурного, рыбачьего, отдела живой природы [9; 11; 13].

В настоящее время в музее имеются: экспозиция эвенкийского шамана; две бурятских усадьбы-зимника из Предбайкалья; забайкальский бурятский комплекс (характеризует материальную культуру забайкальских бурят), бурятский улус-летник из трех юрт, вывезенных из Тункинской долины; Никольская церковь; городской дом; старообрядческая экспозиция, состоящая из трех усадеб – Зайцева, Красикова, Борисова; русская старожильческая экспозиция, сформированная из усадьбы пашенного крестьянина и усадьбы казачьего атамана. Есть еще археологическая экспозиция в виде реконструкции плиточных могил эпохи бронзы. Живой уголок представлен зоопарком. Археологический комплекс являет собой группу памятников бронзового века (II – I вв. до н.э.). Эвенкийский сектор реконструирует стойбище, основу которого формируют чумы с различным покрытием – березовой и лиственничной корой, а также ровдугой. Эвенкийское стойбище по концепции создателей носит рыболовно-оленоводческую направленность и характеризует жизнь эвенков Забайкалья, в основном проживавших в Баунтовском, Северобайкальском и Курумканском районах.

АРХИТЕКТУРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ «ТАЛЬЦЫ»

При строительстве Усть-Илимской ГЭС в начале 60-х гг. XX в. встала задача сохранения объектов уникального деревянного зодчества XVII – XVIII вв. г. Илимска, сыгравшего в свое время значительную роль в процессе освоения русскими Сибири и Дальнего Востока. Для спасения памятников истории и архитектуры XVII в. – Спасской проезжей башни Илимского острога (1667 г.) и Казанской привратной часовни Илимского острога (1679 г.) – было решено их разобрать и перевезти в создающийся музей под открытым небом под г. Иркутском.

Постановление Иркутского облисполкома о создании музея народного зодчества под Иркутском вышло 9 января 1966 г. Строительство музейного комплекса началось в 1970 г. Музейный комплекс «Тальцы» занимает сегодня 67 га, вокруг него создана временная охранная зона. В музее работает для осмотра 15 экспозиций по материальной и духовной культуре народов Предбайкалья.

18 июля 1980 г. «Тальцы», тогда еще музей деревянного зодчества, принял первых посетителей. Для осмотра открыли экспозицию «Деревня-малодворка», состоящую из трех разновременных усадеб с характерной для данного типа деревень планировкой. В состав экспозиции вошли усадьба Непомилуева конца XVIII в., усадьба Серышева середины XIX в. и усадьба Прокопьева конца XIX в.

В 1984 г. в музее завершилась реставрация уникального памятника деревянного оборонного зодчества XVII в. – Спасской проезжей башни Илимского острога. Башня была вывезена в музей в 1969 г. из г. Илимска, попавшего в зону затопления Усть-Илимского водохранилища.

В состав экспозиции «Волостное село» входит Казанская привратная часовня Илимского острога. Официальная дата ее постройки – 1679 г.

Здание церковноприходской школы вывезено в музей из с. Кеуль Усть-Илимского района Иркутской области в 1988 г. Памятник был построен в 1884 г. крестьянским обществом как церковноприходская школа. Усадьба-одноколок конца XIX в. вывезена из д. Едарма Усть-Илимского района в 1988 г., реставрация ее завершена в 1994 г. Усадьба Сотова, конец XVIII в., вывезена в музей в 1973 г. из с. Бельск Черемховского района Иркутской области, реставрация завершена в 1995 г. Усадьба Московского – рубеж XVIII – XIX вв. Дом вывезен из д. Антонова Братского района в 1970 г. В 2000 г. завершена реставрация усадьбы Зарубина, построенной в д. Едарма Усть-Илимского района в 1929 г. и вывезенной в музей в 1990 г.

Одной из интереснейших экспозиций музея стала экспозиция «Каскад водяных мельниц». Три водяные мельницы вывезены в музей из д. Владимировки Братского района Иркутской области в 1974 г. Экспозиция сдана в эксплуатацию в 1982 г. Формирование экспозиции «Сенокосная заимка Среднего Приангарья конца XIX в.» началось с вывоза в 1989 г. в музей с острова Куренной из д. Паново Кежемского района Красноярского края двух избушек и амбара. Реставрационные работы велись с 1992 по 2000 г.

В 2008 г. завершены реставрационные работы на экспозиционном комплексе «Волостная управа», здание волостного правления (1904 г.) вывезено в музей в 2000 г. из с. Бельск Черемховского района. Создание бурятской экспозиционной зоны ведется с 1990 г. Практически полностью сформирован улус-летник, состоящий из шести деревянных юрт-оригиналов XIX в. и вспомогательной инфраструктуры (печь для выпечки хлеба, навесы и т.д.), выполненной в новоделе. В

состав бурятской экспозиционной зоны входит и маломорский бурятский рыболовецкий стан, реконструкция которого завершена в 2011 г.

АРХИТЕКТУРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА «АНГАРСКАЯ ДЕРЕВНЯ», Г. БРАТСК

Музей был открыт в 1982 г. Созданию его предшествовало решение Министерства культуры РСФСР (1975 г.). Были определены источники финансирования создающегося музейного комплекса в виде долевого участия центра и региона. Научным руководителем проекта стал А. В. Ополовников. Проектирование велось с 1976 г. и закончилось в ноябре 1977 г. принятием эскизного проекта с небольшими поправками.

Место строительства музейного комплекса было определено на берегу Братского водохранилища, в 12 км от г. Братска на мысу между заливами Солдатским и Пионерским. Под музей выделили земельный участок в 35 га. Территориально музей музеефицирует северо-западную часть Предбайкалья. Это территория трех историко-культурных зон: русской старожильческой ангаро-илимской, эвенкийской и частично бурятской. А пока в музее созданы экспозиции только двух этносов – русского и эвенкийского [7]. Экспозиция русского старожильческого сектора – это однорядная сибирская деревня с окнами домов красной линией дворов на улицу в сторону реки. Шесть крестьянских усадеб XIX в. с огородами, через улицу спускающимися к морю, ретроспективно-фрагментарно воссоздают сибирскую деревню среднего течения р. Ангары [12].

За основу первого усадебного комплекса, заканчивающего однорядную застройку музея, была взята усадьба Скрипова второй половины XIX в. из д. Подъеланка Усть-Илимского района Иркутской области. Вторым усадебным комплексом в музее является усадьба С. Б. Погодаева второй половины XVIII в. из д. Гарманка Усть-Илимского района Иркутской области. Третий усадебный комплекс воссоздает усадьбу Б. А. Пастухова первой трети XIX в. из с. Старо-Батурино. В 1980 г. изба перевезена в музей. В 1991 г. в музее была сформирована усадьба Непомилуева из д. Нижняя Шаманка Усть-Илимского района Иркутской области, перевезенная в музей в 1974 г. Усадьба датируется 1880 г. Пятый усадебный комплекс находится в стадии строительства. Основу его составляет однодворная усадьба с домом-связью, выполненным полностью в новоделе по аналогу дома Каморникова из д. Подъеланка.

Через дорогу напротив усадьбы Пастухова (№ 3) расположился торговый амбар конца XIX в. из д. Климово Нижне-Илимского района Иркутской области, перевезенный и смонтированный в музее в 1988 – 1989 гг. Напротив усадьбы купца Каморникова (№ 5), также через дорогу, расположилась кузница конца XIX в. из д. Христофорово Жигаловского района Иркутской области.

Продолжением деревни на запад стали: юго-западная башня Братского острога, построенная в 1654 г., церковь Михаила Архангела (1883 г.) из деревни Нижнекарелина Киренского района Иркутской области со звонницей на столбах, выполненная в новоделе по аналогу звонницы постройки 1910 г., перевезена в музей и восстановлена в 1987 – 1991 гг.

Северо-восточную окраину русского сектора завершает мангазея конца XIX в. из д. Тушамы Братского района Иркутской области.

На север от русского сектора в лесном массиве расположился эвенкийский этнический сектор, состоящий из летнего, осеннего, зимнего эвенкийского стойбищ, чума шамана и экспозиций эвенкийских захоронений. Во всем эвенкийском комплексе единственным строением-оригиналом является русский лабаз, сооруженный на дереве, перевезенный в музей с р. Каты [7].

МУЗЕЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА СО РАН

В 1968 г. по инициативе А. П. Окладникова в качестве одного из подразделений Института истории, филологии и философии СО АН СССР был создан Музей истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока [2]. К началу 70-х гг. XX в. стало ясно, что для целого ряда памятников, планируемых к перевозке в музей, прежде всего архитектурных, требуются открытые площадки. Тогда и возникла идея создания музея под открытым небом. 14 июня 1979 г. постановлением Новосибирского областного Совета народных депутатов для музея под открытым небом был выделен земельный участок площадью 46,5 га, располагающийся приблизительно в 4 км от Новосибирского научного центра. Музей задумывался как всесибирский, его экспозиции должны были формироваться на основе памятников уникального деревянного зодчества народов Сибири. Зонирование экспозиций предусматривалось провести по территориальному признаку. В музее планировалась создать западносибирскую и восточносибирскую экспозиции.

Постепенно концепция создания экспозиционных зон поменялась. Современная концепция предполагает развитие музейного комплекса в двух направлениях. Первое – это организация исторического ядра с уже реставрированными архитектурными памятниками. В состав этой довольно небольшой экспозиционной зоны входят уже отреставрированные уникальные памятники деревянного зодчества: Спасо-Преображенская церковь XVIII в. из Зашиверска (в обиходе у специалистов называется просто Зашиверская церковь) с отдельно стоящей звонницей и вывезенный из Тюменской области фрагмент Казымского острога XVIII в. с р.

Казым. Казымский острог отреставрировали в виде двух башен и части стены. В стадии реставрации находится усадьба русского крестьянина Восточной Сибири.

Второе направление предусматривает создание этнографических зон Западной и Восточной Сибири. Для этого в экспозиционную зону должны быть перевезены некоторые деревянные постройки народов Сибири, характерные для музеефицируемых территорий. При невозможности перевоза отдельных памятников деревянного зодчества в Новосибирский музей под открытым небом предполагается строительство полноразмерных макетов-копий. Скорее всего, последнее направление комплектования экспозиций новоделами при ныне существующей в РФ законодательной базе, запрещающей перевозку с исторических мест историко-культурных объектов, будет более реальным.

Официального открытия музея не проводилось, его посещение экскурсантами началось с 1980-х гг. Структурно он теперь входит в состав Музея истории и культуры народов Сибири и Дальнего Востока СО РАН.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И ПРИРОДНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ТОМСКАЯ ПИСАНИЦА»

Историко-культурный и природный музей-заповедник «Томская писаница» представляет собой природный парк-музей, в состав которого входят: единственный в Сибири музеефицированный памятник-резерват древнего наскального искусства 4 – 1 тыс. до н.э.; архитектурно-этнографический комплекс транслоцированного типа – шорский улус Кезек; экспозиция-интерпретация жилищ древнего человека «Археодром»; Музей наскального искусства Азии и экспозиции-вариации на разные темы: «Время и календари»; «Мифология и эпос»; «Славянский мифологический лес»; архитектурно-этнографический комплекс «Русское сибирское село» [3]. Основная идея музея – соединить музейными средствами историю, культуру и природу.

Размещение музейного комплекса в районе д. Писаная Кемеровской области на берегу р. Томи оказалось не случайным. Это место уже более 300 лет привлекает исследователей, ученых и любознательных людей наскальными рисунками, которые датируются 4 – 2 тыс. до н. э. С исследованиями наскальных рисунков Томской писаницы связаны имена таких известных России и миру ученых, как Д. С. Мессершмидт, Ф. И. Табберт (Страленберг), Г. Ф. Миллер, В. Н. Татищев, С. П. Крашенинников, Г. И. Спасский, А. Брем, О. Финш, И. Т. Савенков, А. П. Окладников, А. И. Мартынов [4, с. 6–10; 5, с. 5–58].

Варварское отношение многочисленных неорганизованных туристов к наскальным рисункам Томской писаницы вынудило ученых и представителей общест-венности сформировать инициативную группу во главе с заведующим кафедрой археологии Кемеровского университета профессором А. И. Мартыновым

по спасению уникальных рисунков, вернее, того, что от них осталось. Наилучшим вариантом в данном случае было создание музейного комплекса. С середины 80-х гг. XX в. началась проработка вариантов музейного комплекса. Результатом работы инициативной группы, поддержанной местной администрацией и Министерством культуры Российской Федерации, стало постановление правительства Российской Федерации № 51 от 16 февраля 1988 г. «О создании природного и историко-культурного музея-заповедника “Томская писаница” Управления культуры Кемеровского облисполкома». Под музейный комплекс выделили земельный участок лесопарковой зоны площадью 140 га.

В 1995 г. музей-заповедник «Томская писаница» официально принял своих первых посетителей. Основная идея музейного комплекса-парка – соединить в едином показе разнохарактерные элементы материальной и духовной культуры человека (археология, архитектура, этнография и т.д.) и уникальную природную среду Притомья как музей «открытого типа». На современном этапе функционирования музейный комплекс состоит из десяти самостоятельных экспозиционных комплексов.

В музее-заповеднике «Томская писаница» архитектурно-этнографический комплекс представлен четырьмя экспозициями, ретроспективно-фрагментарно моделирующими историко-культурную среду начала XX в. малой народности России – шорцев, проживающей на юге Кемеровской области в Горной Шории: жилой поселок с транслоцированными постройками, промысловый стан и кладбище, комплекс «Русское сибирское село».

Первая экспозиция – «Поселок Кезек» – представлена одной шорской усадьбой. В состав экспозиции входит также дом шамана. Основные объекты экспозиции – оригиналы, вспомогательная инфраструктура – наполовину новоделы. Вторая экспозиция – «Шорское кладбище», выполнена в новоделе.

Третья экспозиция – «Охотничье-промысловый стан», продолжает раскрытие темы материальной культуры шорцев. Экспозиция, как и первая, построена по методу транслоцирования в основном из построек, вывезенных из Горной Шории. Четвертая экспозиция – «Ясачное зимовье», является составной частью будущей экспозиции «Русское сибирское село».

ЧЕРКЁХСКИЙ МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ «ЯКУТСКАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ССЫЛКА»

Создание музейных комплексов под открытым небом в Якутии неотделимо от имени народного писателя Якутии, Героя Социалистического Труда, общественного деятеля Дмитрия Кононовича Сивцева (Суоруна Омоллона). Вынашиваемая им идея сохранения исторической среды края в виде музея под открытым небом

на значительном удалении от крупного города в 70-х гг. XX в., в принципе, была утопической. Проявив смекалку, Д. К. Сивцев тем не менее свою идею реализовал через вариант музея политической ссылки, в то время однозначно поддерживаемый властью. В 1977 г. в далеком якутском улусе Таттинском, на родине писателя, по его инициативе и при его непосредственном участии открывается черкёхский мемориальный музей «Якутская политическая ссылка». Фактически это архитектурно-этнографический комплекс транслоцированного типа с единственным экспонатом-резерватом – Никольской церковью [10]. Музей располагается на территории в 11,5 га. В нем реставрировано 12 памятников деревянного зодчества. Все объекты музея были перенесены и восстановлены силами общественности улуса. Среди экспозиционных объектов: дом революционера Т. Акимова (конец XIX в.), Таттинская Никольская церковь (1912 г.) – единственное здание, стоящее на своем месте, без переноса, Владимирская часовня (середина XIX в.), сибирка (конец XIX в.), юрта Э. К. Пекарского (середина XIX в.), юрта В. М. ИONOва (конец XIX в.), ураса деревянная (1867 г.), юрта-олонхо (конец XIX в.), летник семигранный с амбаром (конец XIX в.), поварня восьмигранная (конец XIX в.), крепость-амбар (середина XIX в.), мельница-топчанка (1932 г.) и другие реконструированные объекты. Несмотря на отдаленность музейного комплекса от крупных городских центров (от г. Якутска 270 км), его посещаемость составляет 2,5 тыс. человек в год.

ЛЕНСКИЙ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК «ДРУЖБА»

В 1987 г. Д. К. Сивцев начал работу над новым проектом – созданием Ленского историко-архитектурного музея-заповедника «Дружба» в с. Сотинцы Усть-Алданского улуса. Постановление Совета Министров Якутии (№ 93) о создании историко-архитектурного музея-заповедника «Дружба» вышло 23 марта 1983 г. Музей открылся в 1994 г. Расположился он на месте первоначального основания русскими землепроходцами Ленского острога, будущего г. Якутска.

Территория музейного комплекса составляет 45 га. Экспозиционная концепция музея базируется на всестороннем освещении через памятники народной архитектуры и внутриобъектные экспозиции истории содружества и тесной связи русского и якутского народов. В музее 23 памятника и реконструированных (выполненных в новоделе) объекта. Это Спасо-Преображенская Зашиверская церковь (новодел), балаган, ураса, коч, дом купца Басова, шестиугольная изба-поварня, кумысный амбар, амбар Конырина (1790 г.), осадный амбар И. Пономарева (XVIII в.), здание школы (1872 г.), осадный амбар Кычкина, ветряная мельница, охотничья избушка и т.д. Концептуально музей является типично архитектур-

но-этнографическим комплексом транслоцированного типа. Годовая посещаемость музея – более 6 тыс. человек в год – при его удаленности от г. Якутска на 70 км.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Букшпан, П. Я. Шушенское: Путеводитель / П. Я. Букшпан. – М., 1984. – 202 с.
2. Майничева, А. Ю. К вопросу формирования музея под открытым небом в городе Новосибирске / А. Ю. Майничева // Пути сохранения и методы реставрации памятников деревянного зодчества. – Архангельск, 1990. – С. 40–42.
3. Мартынов, А. И. Музей-заповедник «Томская писаница» / А. И. Мартынов // Проблемы этнографического музееведения. – Омск, 1987. – С. 126–129.
4. Мартынов, А. И. Писаница на Томи / А. И. Мартынов. – Кемерово, 1988. – 55 с.
5. Мартынова, Г. С. Исследователи Томской писаницы / Г. С. Мартынова, А. Ф. Покровская. – Кемерово, 2000. – 68 с.
6. Никишин, Н. А. Концепция развития государственного историко-этнографического музея-заповедника «Шушенское» / Н. А. Никишин. – Шушенское, 1983. – 124 с.
7. Павлов, А. А. Экспозиция эвенкийского сектора музея «Ангарская деревня» / А. А. Павлов // Тальцы. – 1998. – № 1 (3). – С. 33–38.
8. Терентьева, В. И. Историко-этнографический музей-заповедник «Шушенское» / В. И. Терентьева // Тальцы. – 1998. – № 1 (3). – С. 39–40.
9. Тиваненко, А. В. Этнографический музей народов Забайкалья: Путеводитель / А. В. Тиваненко. – Улан-Удэ, 1984. – 64 с.
10. Тишина, Т. Музей-заповедник в селе Черкех / Т. Тишина // Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 7. – С. 32–34.
11. Хомосов, С. Р. Этнографический музей-заповедник народов Забайкалья / С. Р. Хомосов, Р. Г. Савельева // Материальная культура и искусство народов Забайкалья. – Улан-Удэ, 1982. – С. 3–14.

12. Шевгенина, Л. А. Ангарская деревня / Л. А. Шевгенина, В. М. Семенов // Тальцы. – 1997. – № 1 (2). – С. 33–39.
13. Янгутова, Е. Е. Этнографический музей народов Забайкалья / Е. Е. Янгутова // Проблемы развития музеев под открытым небом в современных условиях. – Иркутск, 1995. – С. 32–33.

ОЦИ ОСНИВАЧИ
БОКРИЈКА
МНОЖИНА ПРЕ
НЕГО ЈЕДНИНА

**The Founding Father-s
of Bokrijk
Plural rather
than singular**

Мр Хилде Шефс

Музеј на отвореном Бокријк, кустос

Hilde Schoefs, MA

Open-Air Museum Bokrijk (vzw Het Domein Bokrijk),
conservator

Хилде Шефс је на позицији конзерватора Музеја на отвореном Бокријк од 2009. године (www.bokrijk.be). Завршила је мастер студије холандског и енглеског језика и књижевности на Универзитету у Леувену, стекла диплому наставника и студирала етнологију на Универзитету у Амстердаму. Десет година је радила у ФАРО-у, Интерфејс центру за културно наслеђе у Бриселу и била главни уредник два часописа о културном наслеђу – *Морес* (1999–2007, коуредник са Марком Јакобсом) и *Фаро* (2008–2009). Између осталог, члан је редакције интердисциплинарног часописа *Фолклор*, Комисије за процену пројеката (фламманског) културног наслеђа и Завета културне баштине, као и (фламманске) Експертске комисије за нематеријално културно наслеђе.

Hilde Schoefs holds since 2009 the position of 'conservator' at the Open-Air Museum of Bokrijk (www.bokrijk.be). She is a Master in Dutch and English Language and Literature (KULeuven), acquired her teacher's degree (KULeuven) and studied Ethnology (VUAmsterdam). She worked for ten years as a staff member at FARO. The interface centre for cultural heritage in Brussels and was chief-editor of the cultural heritage journals *Mores* (1999-2007, co-edited with Marc Jacobs) and *Faro* (2008-2009). She is among other things a member of the editorial board of the interdisciplinary journal *Volkskunde*, of the Evaluation Committee (Flemish) Cultural Heritage Projects and Cultural Heritage Covenants, and of the (Flemish) Expert Commission on Intangible Cultural Heritage.

Апстракт

Овај текст истражује личности које су биле покретачка снага за реализацију Музеја на отвореном у Бокријку (Белгија) и окружења у којима су радили. Посебна пажња је посвећена Јозефу Веинсу (1913 –1974), који се сматра првим званичним конзерватором Музеја. Он је био енергичан човек многих талената, оснивач мрежа, који је свој живот посветио развоју музеја и ширењу знања о локалном наслеђу – изграђеном, материјалном и нематеријалном – широј јавности. Ван своје земље, најпознатији је по улози коју је имао у оснивању *Асоцијације европских музеја на отвореном* (АЕОМ) 1966. године у Бокријку, као и иновативном изгледу Музеја, што је овој врсти музеја на отвореном донело епитет „сеоски музеј“ или „музеј пејзажа“. Такође, после пионирског периода, музејима на отвореном су потребни визионарски лидери, смели и вољни да размишљају изван (или унутар) оквира, утврђују курс, прилагођавају музеј новим контекстима и околностима, раде у динамичној арени и слушају вишеструке гласове.

Abstract

This text explores the personae that were the driving forces behind the realisation of the Open-Air Museum of Bokrijk (Belgium) and the contexts they operated in. Special focus goes to Jozef Weyns (1913-1974), who is considered to be the first official conservator of the museum. He was an energetic man of many talents, a networker *pur sang*, who dedicated his life to the development of the museum and to disseminating his knowledge and insights on local heritage – built, tangible and intangible – to the general public. Internationally speaking he is known best for the role he played in the offset of the *Association of European Open-Air Museums* (AEOM) in 1966 in Bokrijk and for the innovative lay-out of the museum, what rendered this type of open-air museum the *epitheton* of ‘village museum’ or ‘landscape museum’. Also after the pioneering period open-air museums are in need of visionary leaders, daring and willing to think out of (or inside) the box, setting out a course, adjusting the museum to new contexts and circumstances, operating in a dynamic arena involving multiple voices.



1
Шездесете у Бокријку,
Улаз, фотографија: Лук
Даелмансг

1
'The Sixties' in Bokrijk,
Entrance, Photo: Luc
Daelemans

2
У Бокријку, април 1966.
године

2
The first meeting of AEOM.
Bokrijk, April 1966

3
Амбар из Ордерена,
фотографија Филип ван
Галовен

3
Barn from Oorderen, photo:
Philippe van Gelooven

МР ХИЛДЕ ШЕФС

Оци оснивачи Бокријка

Множина пре него једнина¹

„ОЧАРАВАЈУЋЕ“²

Звучи романтично као и многе друге приче које говоре о „рођењу“ наших музеја – некада је постојао један визионар, пионир који се усудио да храбро крене (и размишља) тамо где (о ономе) нико није ишао (чега се нико није сетио) раније. Још један јак сценарио подразумева групу истомишљеника, мушкараца (или жена), који су се истовремено посветили заједничком циљу, групу која подсећа на друге групе оснивача, које је историја дефинисала као такве. У најмању руку очаравајуће је да се идеја узастопних оснивача или комбинација ових сценарија некако не допада јавности подједнако. У случају Музеја на отвореном у Бокријку³, чини се да колективна меморија даје предност једном пиониру над групом коју чини више креативних умова и умешаних руку. Што мање правог сећања, то се чини да се меморија јавности више концентрише на језгро, изостављајући контекст и подактере.

У овом раду, прво ћу се осврнути на мотиве који су довели до отварања првих музеја на отвореном, конкретније, Музеј на отвореном у Бокријку. Што се тиче Бокријка, даље ћу испитати који су све оснивачи, један за другим, пружили помоћ и омогућили оснивање музеја. Посебна пажња је посвећена Јозефу Веинсу, првом конзерватору музеја, који се јавно сматра „оцем оснивачем“. Да закључим: „провирићу“ у будућност полазећи од музеолошких принципа којих се музеј придржава на почетку 21. века.

Ко су онда били оснивачи Бокријка и који догађаји су довели до отварања музеја?

ШТА ЈЕ У ИМЕНУ

„Музеји на отвореном су разноврсни. Сваки је другачији, представља кључ за начин живота, традицију, грађење културе и историје одређеног региона или земље.

Музеји на отвореном су слични. Информишу и представљају у три димензије и размери 1:1, имају јаку способност да допру до великог броја посетилаца и различитих циљних група.

1 Део овог текста је адаптација раније објављеног рада: Hilde Schoefs, 'Bouwen aan de toekomst van het verleden. Het Openluchtmuseum Bokrijk', in: *Tijd-Schrift*, 3 (2013) 3, pp. 66-79.

2 Као код Г. Спока, лика из популарне америчке ТВ-серије Стар Трек, типичан одговор на готово свако показивање људских емоција, ванземаљско.

понашање или природну појаву која се не уклапа у његове принципе логике
3 За више информација о Музеју на отвореном у Бокријку (Белгија) види и: www.bokrijk.be.

Већина музеја на отвореном се састоји од пресељених зграда и објеката, али неки од њих укључују и зграде или објекте који нису померени.⁴

Први пут је фраза „музеј на отвореном“ званично скована у шведском новинском чланку који датира из 1892. Годину дана раније, у октобру 1891, извесни Артур Хазелијус (1833–1901) отвара на острву Дјургарден у Стокхолму „Скансен“, што се на крају испоставило да је први музеј на отвореном у свету.⁵ Било би потребно још неколико година пре него што би неки новоосмишљени израз зазвучао познато. Ово није био случај само у Шведској, већ и у остатку Европе. Страна штампа је ипак рано усвојила идеју овог новог типа музеја на отвореном, називајући га именима као што су „Freiluftmuseum“, „un musée en plein air“ и „open-air museum“. ⁶ Штавише, није било први пут да се „типични“ (читај: сеоски/народни) станови, одећа и обичаји неке земље или региона излажу и приказују публици. Многи сматрају светске сајмове у Паризу (1855, 1867, 1878, 1889, 1900. и 1937. године) и Бечу (1873) пионирским и новим (савременим) стилем у овом жанру; ови сајмови су презентовали национални или локални идентитет, између осталог, кроз просторије посвећене одређеним периодима и националне павиљоне. Године 1881, ова тенденција постаје видно подстакнута чињеницом да је Оскар II, краљ Шведске и Норвешке, прикупио на свом поседу у Бигдоји (Ослу) изван број зграда које илуструју еволуцију норвешке грађевинске индустрије још од средњег века, колекцију која ће касније постати део Норвешког народног музеја, подигнутог у близини.⁷

Доказ да је дошло време за иницијативу као што је била Хазелијусова – сталну поставку на отвореном националног/регионалног градитељства, материјалног и нематеријалног наслеђа – представљао је број музеја на отвореном који су основани убрзо после шведског прототипа: Norsk Folkemuseum (Норвешка, 1894), Frilandsmuseet (Данска, 1897), Mailhaugen (Норвешка, 1904), Koningsbergen (Источна Прусија, 1909), Den Gamle By (Данска, 1914), Nederlands Openluchtmuseum (Холандија, 1918), Clorpenburg (Немачка, 1936) ... Међутим, врхунац ове потпуно нове врсте музеја, тек је требало да дође; већина музеја на отвореном који постоје 2014. године отворена је између 1950. и 1970. године.⁸ Мотиви који су у основи овог покрета, међутим, нису свуда били исти. То важи и за догађаје који су их иницирали, баш као и за личности људи који су их основали и/или усмерили. Осим тога, чини се да је заједнички именитељ за музеје на отвореном био да се створи јединство усред разноликости, алудирајући на заједничку прошлост и обичаје заједнице, у оквиру већег, можда националног оквира.⁹ Чини се да је још

4 За данашњу дефиницију OAM-а види: http://www.aeom.org/?Open_air_museums (страница посећена 11.07.2014).

5 Види: www.skansen.se.

6 Sten Rentzhog, *Open air museums. The history and future of a visionary idea*, Jamtli, 2007, p. 6.

7 Види: www.norskfolkemuseum.no.

8 Idem, p. 152.

9 Неки музеји на отвореном су се од почетка фокусирали на регионални ниво (а не на национални), нпр. дански Frilandsmuseet или многи немачки Freilicht-, Freiland- или Freiluftmuseen који потичу из тог времена и још увек постоје.

једна заједничка одлика покренула жељу да се прикаже „живи“ музеј. Хазелијус је то учинио приказивањем атрактивне мешавине образовних и забавних садржаја *avant la letter* (пре свог времена). Он не само да је постојеће ритуале и традиције претворио у програмске садржаје, већ је активно спроводио ревитализацију тих пракси из минулих времена, које је лично видео као богаћење шведског живота. За веома кратко време, Скансен је постао познат као место за заједничке прославе шведских ритуала и свечаних тренутака у години.

У периоду у коме су друштвене, социјалне, културне, архитектонске и друге промене смењивале једна другу све бржим темпом под утицајем првог индустријског таласа, може се констатовати да у ретроспективи није било толико изненађујуће да је у неколико европских земаља, мање или више у исто време, одређени број људи имао тенденцију да се осврне уназад на оно што се изгубило у процесу развоја. Ти људи су ценили традиционални начин живота у преиндустријским, по могућству сеоским, енклавама, они су спроводили истраживања у области заједничке историје обичаја означених као „оригинални“ и „аутентични“ и видели их као прилику да се истакне оно што повезује људе у друштву, од врха до дна. Заједнички идентитет који је међусобно повезивао становнике земље или региона – фигуративно речено – постао је константно непокривен, стављен на тржиште и промовисан. Штавише, изгледа да нису саме промене нужно изазвале овај спаситељски став, већ чињеница да су оне дошле на место вековног, оригиналног и аутентичног доживљаја начина живота.¹⁰ Марк Сандберг наводи да:

„жива слика народног живота“ је истовремено била и на свом врхунцу али и у најнесигурнијем положају током седамдесетих година 19. века (...), јер културни контекст се и даље чинио довољно утемељен да може да пружи јак афективни доживљај непрекинуте сцене, док је брзо повлачење „узмичуће“ културе позивало гледаоца на сцену како би се објекат одржао у пуном приказу. Уз сумњу између упечатљивог присуства и претећег одсуства у сваком тренутку, оживљавање народног било је најпожељније у тренутку почетка формирања збирки“.¹¹

Растуће интелектуално разумевање ове несигурне ситуације у комбинацији са успешним пилот-пројектом каквим се Скансен испоставио, створило је плодно тле за нове музеје на отвореном широм Европе – један од њих и у Бокријку.

10 Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. Nijmegen, SUN, 2001, pp. 579-580.

11 Mark B. Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 167.

ОД 'БУКСЕНАРКА' ДО 'БОКРИЈКА'

Када је у пролеће 1953, гувернер Лимбурга¹², Луис Роуп (1914–1982) замолио извесног Јозефа Веинса (1913–1974) да преузме задатак пројектовања и изградњу музеја на отвореном у Бокријку, то свакако није био први пут да се дискутује о феномену музеја на отвореном у Белгији.¹³ Међутим, то је први пут да се идеја о оснивању таквог музеја коначно јави у пракси.

Још 1909. године, Холанђанин Хенри Логеман (1862–1936) објавио је два есеја – један на холандском, други на француском – мало пре оснивања музеја на отвореном у Скандинавији, фокусирајући се на предности овог новог типа музеја да прикажу „истину“ о сеоском животу.¹⁴ Логеман, који је био универзитетски професор енглеског језика и скандинавске филологије Државног универзитета у Генту, био је у потрази за подршком својој идеји да се оснује музеј на отвореном у Фландрији (Белгији). Иако Логеман није стекао довољну подршку за свој план у том тренутку, интересантно је да се испоставило да је био инспиратор за холандски музеј на отвореном у Арнхему, чије је оснивање почело 1918.¹⁵ Тај исти холандски музеј на отвореном ће годинама касније инспирисати Белгијски (Лимбуршки случај). На крају, Логеман је успео у својој првобитној намери, макар индиректно, јер је он био тај који је проширио овај тренд у Холандији.

У случају Музеја на отвореном у Бокријку, заслуга се приписује Хуберту Вервилгхену, који је био гувернер покрајине Лимбург од 1928. до 1950;¹⁶ покрајина је купила тадашње пољопривредно добро и дворца Бокријк, у нади да ће ту подићи

12 Белгија се састоји од 10 провинција. Једна од њих је Лимбург, налази се у Фландрији, то је део земље у ком се говори холандски. Покрајина се граничи са Холандијом на истоку, са француским говорним подручјем Белгије на југу, а такође је и близу немачке границе.

13 Писмо гувернера Луиса Ропета Јозефу Веинсу, 23. фебруара 1953. године. Извори: Jozef Weyns, *Bokrijk. Tuin van de Vlaamse Volkscultuur*. Hasselt, Heideiland, 1961, p. 25; Robert Lenaerts, *Hartelijkst van huis tot huis. Brieven van Jozef Weyns (1913-1974)*. Beerzel, Speelbergen-heem-dr. Jozef Weyns v.z.w., 2013, p. 62.

14 Henri Logeman, 'De "Vrye-Luchtmuseums" van Scandinavië', *Vragen van den Dag* 24 (1909), pp. 1-25; Henri Logeman, 'Les Musées en plein-air de la Scandinavie', *L'Art Public* (1909), pp. 7-8, 8 и илустрација поред текста, без страна. Касније је такође објавио: 'Openluchtmuseums', *Volkskunde* (1918), pp. 104-143. Извор: http://lib.ugent.be/fulltxt/MEM01/000/000/091/MEM01-000000091_1960.pdf (страница посећена 02.08.2014).

Иако постоји тежња да Логеман буде само кратко поменут у текстовима о феномену музеја на отвореном у Фландрији, други извори наглашавају да је он био страствен и ревносан учењак. На овај или онај начин, чини се да ове информације наглашавају да је на почетку 20. века умни оквир у Фландрији још увек није био у правом режиму да прихвати нови музејски концепт, упркос елоквенцији и упорности оних који су га заговарали. За детаљнији опис Логеманових размишљања о музејима на отвореном види: de Jong, *De dirigen-ten*, pp. 285-288, p. 582.

15 Jasper Nijsmans, "Bokrijk: het eerste openluchtmuseum van ons land". *De oprichting van het openluchtmuseum te Bokrijk (1953-1958) onder leiding van de eerste conservator, dr. Jozef Weyns*. Leuven, KU Leuven, 2007, у рукописној мастер тези: Liesbeth Nijs, *De intrede van het publiek. Museumbezoek in België 1830-1914*. Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2012, pp. 418-421; Rentzhog, *Open air museums*, p. 92; http://lib.ugent.be/fulltxt/MEM01/000/000/091/MEM01-000000091_1960.pdf (страница посећена 02.08.2014).

16 Осим у периоду 1940-1944, за време Другог светског рата.

центар који би комбиновао природу и културу, чиме би сачувао зелену површину између градова Хаселт и Генк.¹⁷ Услед наглог прекида ових планова избијањем Другог светског рата, он је само успео у првом кораку, куповини земљишта, пре краја свог мандата. У пролеће 1943, штавише, земљиште је претворено у јавни парк, када је објављен и летак о историји ове области као и пројекција првог погледа у будућност. Временом, парк је требало да буде допуњен омладинским хостелом, позориштем на отвореном, спортском инфраструктуром и „обласним музејом“ који би приказао живот предака у Лимбургу враћајући сећање на њих „фолклорним свечаностима, концертима, певањем, традиционалним играма, фолклором, итд.“¹⁸ Дана 2. јула 1945. године, тек што се Други светски рат завршио, гувернер Вервилгхен се отворено изјаснио за реализацију једног музеја на отвореном у Бокријку пред одбором ове покрајине: „Бокријк је величанствено имање које нам даје могућност пројектовања слике свега што Лимбург поседује у доменима природе и фолклора. Музеј на отвореном, попут оних који већ постоје у Скандинавији и Холандији, био би дивно средство, које би привукло велики број туриста нашој покрајини.“¹⁹ Године 1947, Бокријк постаје признат као резерват природе, што је представљало прву одскочну даску. После пословичног пробоја *en route de parcours* (почетка каријере), покрајина је одлучила да купи област Бокријк 1938. године. Одлука да се реализује музеј на отвореном у комбинацији са центром за природу и рекреацију коначно је донета 1952. године.²⁰

Овај одлучујући корак у процесу реализације предузео је гувернер Лоуис Роуп, који је наследио Вервилгхена као гувернер провинције Лимбург од 1950. до 1978. године. Захваљујући његовој упорности, Бокријк није био синоним само за јавни парк и резерват природе, већ и за музеј на отвореном. Штавише, добро је имати на уму да су и Вервилгхен и Роуп деловали у вакууму, мада у контексту динамичног друштва, још више због брзих промена које је донео крај Другог светског рата. Гувернери су представљали лице и глас покрајине, али су им помагали, подржавали их, а понекад и испитивали њихови заменици и Покрајински одбор. Прича о прошлости и баштини Фландрије, усталом, и питање је контроле: ко пише сценарио, које приче се казују, које изостављају... Или, по речима Џорџа Орвела, нека буде мање злослутно: „Они који контролишу садашњост, контролишу прошлост, а они који контролишу прошлост, контролишу и будућност.“²¹

17 FredieFloré, 'The Open-Air Museum of Bokrijk: Staging Pre-Modern Architecture in the Margins of the 1958 World Fair', *Architectural History*, vol. 53 (2010), pp. 295-315.
18 Bokrijk. *Provinciaal domein*. Hasselt, 1943, p. 20.

19 Цитирано из: PaulLeppens, *Bokrijk. Van kloosterdomein tot openluchtmuseum*. Wijer, 2008, p. 50. Оригинални текст: "Bokrijk is een heerlijk domein dat ons in de mogelijkheid stelt een beeld weer te geven van al wat Limburg op natuurkundig en folkloristisch gebied bezit. Een Open Lucht Museum zoals er in Scandinavië en Nederland reeds bestaan zou een prachtige aanwinst zijn, die naar onze provincie vele toeristen zou aanlokken."

20 Leppens, И, pp. 47-49. Леппенс штавише наводи да је куповина земљишта 70%, финансирана од стране белгијске државе. „Повезане жице“ омогућавају приступачност посетиоцима, очување целе локације и бригу за пошумљавање.

21 George Orwell, 1984.

Гувернер Роуп је био тај који је тражио да Јозеф Веинс постане први конзерватор музеја. У том тренутку, уметник и сликар Чарлс Веленс²² (1889–1958) почео је већ са реализацијом прве фарме у парку Бокријк, „Енгеленховеа“ из Лумена из 1777, касније преименованог у „Веленсхове“. Дао је да се изгради према ситуацији из 1950, а украсио га је предметима из своје колекције која је дала прилично тачну представу о томе како је Кемпен фарма изгледала. Веленс је био вођен неоромантичним естетским ставом, типичним за *дух времена* пионира на сцени музеја на отвореном. Марк Лепенен описује ситуацију на следећи начин: „Вероватно то тада још увек није био прави „музеј“ у смислу како сада разумемо ту реч, већ Тематски парк популарне културе.“²³ Упркос чињеници да је Веленс започео целу причу, затражено је од Јозефа Веинса да преузме улогу званичног конзерватора, и он је запамћен као први конзерватор (1953–1974) од оснивања Музеја на отвореном Бокријк.²⁴

ОСНИВАЧ, ПОЗНАТ КАО ВИЗИОНАР, АРХИТЕКТА И ГРАДИТЕЉ

„Различити људи са својим визијама, који су се, без обзира на лично порекло и образовање, развили у истакнуте предузетнике – тако би се већина оснивача музеја на отвореном могла описати.“²⁵

Јозеф (Амброс) Веинс рођен је 1913. године, као старији од два сина. Не баш у потпуности сиромашна породица Веинс, у почетку, живела је у малој кући на путу између Хаист-оп-ден-Берга и Шрика, у области Антверпен Кемп. Љубав према родном месту, где је његова породица живела генерацијама, не само да ће утицати на лични живот, већ и на целу његову каријеру. Године 1932, Веинс је дипломирао на Ријкс школи у Лиру и стекао звање наставника за основну школу, само како би се уписао на Виши институт за историју уметности и археологију на Државном универзитету у Генту. Тридесетогодишњи Веинс морао је да чека до 1946, након Другог светског рата, пре него што је коначно докторирао на историји уметности докторском дисертацијом на тему *Пластика Бас-Конго стилске области* код ментора Франса Олбрехтса (1899–1958).²⁶ Занимљиво је да у тој дисертацији Веинс већ алудира на неке од својих ставова о вернакуларној архитектури, каква је постојала у Бас-Конгу, што ће касније, током каријере директора музеја, утицати

22 Чарлс Веленс се повукао већ 1953, после само неколико месеци сарадње са Јозефом Веинсом, због непомирљивих ставова. Веленс је умро само неколико година касније, мало после званичног отварања Музеја 1958, догађаја за који је живео. Извор: Nijsmans, *Bokrijk*, pp. 43-44.

23 Marc Laenen, *Het Openluchtmuseum te Bokrijk, een museum in ontwikkeling*, in: *Liber Amicorum Jozef Van Haver*. Brussel, Koninklijke Belgische Commissie voor Volkskunde, 1991, p. 212.

24 Пол Лепенен дословно описује Веинса као оца оснивача: *Bokrijk*, p.53.

25 Rentzhog, *Open air museums*, pp. 97-98.

26 Jozef Weyns, *De plastiek van het Neder-Kongo-Stijlgebied*. Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1946.

на његов рад, како на теоријском тако и на практичном нивоу.²⁷ Како је Веинс сам изјавио, његов волонтерски рад на локалном наслеђу допринео је да га контактира гувернер Роуп, јер је сам написао Роупу писмо у коме је питање локалног наслеђа описао као хитно.²⁸ Веинсова страст према свом родном крају, његовој колоквијалној архитектури, наслеђу и обичајима ће инспирисати целу његову каријеру.

Веинс, међутим, није био човек подељеног размишљања, посебно не у вези са умрежавањем. Већ 1951. године, постао је члан Покрајинског комитета у Антверпену за историју и фолклор, касније Покрајинског Одбора за историју и фолклор. Године 1957, исте године када је изабран за председника Удружења локалне баштине, постао је члан Краљевског белгијског Одбора за фолклор.²⁹ Без обзира на његово велико интересовање и наклоност за све што је фламанско – од историје и љубави према завичају до локалних обичаја и традиције – Веинс је био очаран свиме што је народно, било то у Брижу или Конгу. Као што су показале његове студије и прво запослење, у његовој природи није било да се искључиво и слепо фокусира само на наслеђе свог родног краја. У раним фазама своје каријере у Бокријку, дошао је у контакт са немачком, холандском и аустријском музејском сценом. Његов смисао за умрежавање, много пре него што је овај израз ушао у моду, на крају је допринео оснивању Удружења европских музеја на отвореном (АЕОМ) 1966, у Бокријку.³⁰ Ови успешни међународни контакти су до данас важан лајтмотив музеја.

Године 1960, Веинс је примио захтев краља Баудевейна (1930–1993) и краљице Фабиоле (1928 – ?) да пројектује њихову викендицу названу „Фридем“ у Опгрим-бију. Веинс је засновао концепт на једној од фарми у Бокријку – Килберсхоеве из Меувена. Испоставило се да је то био почетак доживотног разумевања.³¹ Поред пријатељства са краљевском породицом, Веинс је још на почетку своје каријере пригралио предности масовних медија (радио, ТВ) и изградио мрежу и у тој области. Редовно се појављивао у програмима, било као експерт, или да упутити апел јавности да донирају објекте музеју. Такође, иза сцене је био активан као и увек, доприносећи различитим пројектима, али увек на тој једној теми – популарној, локалној, традиционалној култури у свим њеним аспектима.

СКИЦА НОВОГ МУЗЕЈА

Лако се може констатовати да је Музеј на отвореном у Бокријку у прве две деценије функционисао као део праксе локалне баштине. Веинс је био потпуно

27 'Schets van een leven', in: *Achter de traditie. Op zoek naar een levend verleden. Leven en werk van Jozef Weyns*. Antwerpen, 2008, p. 26.

28 Писмо Јозефа Веинса гувернеру Луису Ронеу 12. фебруара 1953. године. Цитирано у: : Lenaerts, *Hartelijkst van huis tot huis*, p. 62.

29 'De heemkundige', in: *Achter de traditie*, p. 88.

30 'Weyns' internationale contacten', in: *Achter de traditie*, pp. 136-137; Rentzhog, *Open air museums*, p. 182. Concerning AEOM, види: www.aeom.org. Године 2016, прослава 50-огодишњице АЕОМ-а ће се одржати у Бокријку.

31 Једанаест година касније, 1971, Веинс је био замољен да пројектује краљевску резиденцију у Шпанији, названу 'Вила Астрида'.

убеђен у идеју живог музеја. Био тога свестан или не, његова страст га је водила стопама једног славног претходника какав је био Хазелијус. Првوماјски празници, прославе подизања народне заставе – да поменемо само неке – постали су стални део музејског програма. Сам музеј почео је да функционише као простор за културну продукцију - изграђеног, материјалног и нематеријалног – наслеђа.

Веинс га је обликовао у складу са пројектном скицом, што је овом музеју на отвореном дало епитет „сеоски музеј“ или „музеј пејзажа“. Аргументовао је свој концепт у писму Јану Гусенартсу на следећи начин: „Желим да одступим од идеје (и Гувернер Роуп је сагласан) стварања музејског села. То ће рећи да сеоско зеленило треба да буде у центру: троугао („брдо“ итд) са липом, испод које је камено седиште за одборнике, стуб срама, језеро, пумпа итд. Дакле, стари засеок као културни и историјски документ и „музејски експонат“ поново на једном месту. Ово не постоји ни у једном другом музеју на отвореном у свету (колико ја знам).“³² „Стен Рентзог, бивши и дугогодишњи директор шведског Музеја на отвореном Јамтли, истиче у свом опус магнуму о музејима на отвореном да управо у Бокријку овај „нови модел“, по његовом мишљењу, није уверљиво реализован. Заправо је ироничан обрт судбине да је овај прототип „села-музеја“, који се позиционирао као новији, бољи и оригиналнији наследник „парк-музеја“, био сасечен у корену својом структуром парка која је била присутна.“³³ Реализам Кемп села – да наведемо само један од музејских делова (Кемпен, Хаспенгоув, Фландрија и Стари Град/Шездесете) – поништен је постојањем типичне вегетације парка и широким авенијама које ни по чему нису налик сеоском пејзажу који је требало да буде евоциран. Захваљујући Веинсу и његовом таленту удахнутом у речи и слике, пре ће бити да је овај нови тип музеја постао толико „популаран“. Да кажемо ово речима Рентзога: „Бокријк је започео нову школу мишљења.“³⁴ „Наследницима“ овог типа сеоског музеја на отвореном се сматрају музеји Комерн (1961, Немачка), Детмолд (1971, Немачка) и Баленберг (1978, Швајцарска). Рентзог завршава свој пасус о Бокријку закључујући да права снага музеја лежи у амбијенту и атмосфери и паметној употреби простора где се (поново) креирају „жива“ и животна села. Говорећи о Старом Граду, био је мање позитиван.³⁵ Као и Веинс, није могао да види логику у спајању историјских урбаних зграда са шумом која надолази.

32 Писмо Јозефа Веинса упућено Јану Гусенартсу 21. априла 1953, цитирано у: Lenaerts, *Hartelijkst van huis tot huis*, p. 63: "Ik wil vertrekken (en gouv. Roppe is het er mee eens) van de gedachte dat we een museum-dorp moeten maken. D.w.z. het element dorpsplein moet in het middelpunt staan: de driehoek ('heuvel' enz.), met linde, daaronder de stenen als zetel der schepenen, schandpaal, vijver, pomp etc. Dus de oude gehuchtskern als cultuurhistorisch document en 'museumstuk' weder samengesteld. In geen enkel ander openluchtmuseum ter wereld (bij mijn weten) bestaat dat."

33 Rentzhog, *Open air museums*, pp. 155-157, p. 180.

34 Idem, p. 155.

35 Idem, p. 209.

ОД „АЛТЕРА“ ДО „ЗВЕЈНДРЕХТА“

Већ на почетку каријере, Веинс је био инспирисан архитектуром, материјалном културом, обредима и обичајима на селу у Фландрији. Љубав која је првобитно усредсређена на родни крај Кемпен, постепено се проширила и на остатак Фландрије. Вођен својим личним интересовањима и из потребе да се спасе оно што је доживљавао као угрожено, осећао се примораним да бележи оловком на папиру, дуже и више сликом и на екрану, остатке оригиналног и аутентичног начина живота. Поред тога, био је претеча креатора мрежа;³⁶ његова група испитаника била је широка и активна; они не само да су му писали о посебним обичајима или појавама, већ су слали и њему и музеју фотографије колоквијалне архитектуре којој је претило уништење. Допринос мреже у комбинацији са његовим активним трагањем резултирао је током година збирком са не мање од 121.346 слика.³⁷ Скоро трећина се састоји од фотографија које су направљене на самим локацијама, у општинама и селима широм Фландрије. Сlike из 2014. године су сортиране по абecedном реду, како на тему (нпр. ковачница) тако и по имену (нпр. Поперинге).³⁸

Веинс ипак није био само конзерватор/директор једног музеја на отвореном који је деловао из личног интереса за локалну историју и наслеђе. Жеља да спасе „типичне“ примере вернакуларне архитектуре и пратеће опипљиво наслеђе, веровање да и млади и стари – а посебно деца школског узраста и младе породице – треба да долазе у контакт у циљу јачања веза са оним што се доживљава као оригинални начин живота, са фокусом на значају локалне културе која укључује флору и фауну, занате, традицију, обичаје и обреде, била је као црвена нит проткана кроз профиле прве генерације очева-оснивача, конзерватора и директора музеја на отвореном. Иако је Веинс на свој начин био конзерватор-визионар током двадесет једне године проведене у Бокријку, у којем је развио продуктивност вредну дивљења, он се, пре свега, фокусирао на забаву пре него на научна истраживања.³⁹ Музеј на отвореном у Арнему, са друге стране, од почетка имао је мисију да буде и научно истраживачки институт и музеј привлачан за јавност.⁴⁰

36 Ричард Харис, бивши, пензионисани директор Музеја на отвореном Weald and Downland (www.wealddown.co.uk) ми је рекао у августу 2013 да је први пут посетио Бокријк 1974. године, као искушеник у музејској струци. Тамо се састао са Јозефом Веинсом, чије здравље је већ било оронуло у том тренутку и описује га као срдачну особу која оставља искрен утисак да је постављање питања не само дозвољено, већ и стимулишује.

37 Прецизније, ове слике су заједнички рад неколико фотографа: Јозефа Веинса, његовог ко-кустоса Франса ван Винкела и кустоса Марка Линена. Осим тога, слике су послате и од стране волонтера и локалних испитаника. Коначно, највећи део збирке јесте рад фотографа из Бокријка, Алекса Ламбрехтса.

38 Овај алфаветски регистар општина заправо започиње са 'Aalter' и завршава 'Zwijndrecht'. Од 2012. године Музеј сарађује са школом у циљу дигитализације збирке.

39 О Вејнсу и његовом научном истраживању видети на пример: Nijsmans, I, pp. 58-63; Lenaerts, *Hartelijkst van huis tot huis*, pp. 79-83.

40 Jan Vaessen, *Ervaring delen. Verhalen en beelden bij honderd jaar Nederlands Openluchtmuseum 1912-2012*, Arnhem, 2012, pp. 14-15.

Паскал Гилен описао је прецизно начин на који се Веинс – самим тим и Бокријк – односио ка културној баштини, прошлој и садашњој: „Веинсово схватање популарне културе које на неки начин још увек утиче на имиџ Музеја на отвореном у Бокријку [...] није само прожето [...] фламанским национализмом, било да је у питању есенцијализам, већ у исто време основним осећањем ненадокнадивог губитка (због индустријализације, али и заједница из дијаспоре које је доносе)“.⁴¹ Године 2000, Херман Роденбург је описао такав став на следећи начин: „Иза спасилачког рефлекса можете видети [...] романтичну идентификацију особе са чистом и природи претпостављеном културом, унутрашњу аутентичност која прети да се изгуби. Истраживач, један од последњих који познају овај чисти свет га је снимао за потомство, и он постаје морални и [...] чак национални херој“.⁴² Закључујући из његове обимне заоставштине личних писама и публикација, ово је вероватно слика који је Веинс највише градио и гајио.

ПРВЕ ПУКОТИНЕ

У овом тренутку су се путеви који спајају оца оснивача и Бокријк, године 2014, разишли. „Контрапокрет у коме је Веинс протагониста и који негује сложене асоцијације као што су „аутентичност“ и „занатство“, и сам је постао предмет истраживања данас.“⁴³

Од средине седамдесетих година 20. века до данас, фокус се измешта из оригиналног и стабилне прошлости и већа пажња се усмерава ка променама. Пословични лидери лиге у овој новој визији јесу „фолклорни“ академици, најпре у Немачкој, а касније и у Холандији, који постепено трансформишу област изнутра.⁴⁴ Овај нови ветар је на крају стигао и у Фландрију, у Бокријк, и то не само због именовања новог конзерватора. Марк Ленен, који је кратко време радио заједно са Јозефом

41 Pascal Gielen, *De onbereikbare binnenkant van het verleden. Over de encensering van het culturele erfgoed*. Leuven, 2007, p. 54: De „weynsiaanse opvatting van volkscultuur die het beeld van het Openluchtmuseum Bokrijk wel nog gedeeltelijk bepaalt [...] wordt niet alleen getekend door [...] Vlaams nationalisme, ook wel essentialisme, maar tegelijk door een onderliggend gevoel van onherstelbaar verlies (door industrialisering, maar ook door diasporagemeenschappen die ze op gang brengt).“

42 Herman Roodenburg, 'Ideologie en volkscultuur. Het internationale debat', in: Ton Dekker, Herman Roodenburg en Gerard Rooijackers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*. Nijmegen, SUN, 2000, p. 82: "Achter de reddingsgedachte zien we [...] de romantische identificatie tussen onszelf en een als zuiver en natuurlijk opgevatte cultuur, een authenticiteit die ook in onszelf verloren dreigt te gaan. De onderzoeker, die als een van de laatsten deze ongerepte wereld gekend heeft en haar voor het nageslacht heeft vastgelegd, wordt zo een morele en [...] zelfs een nationale held."

43 Marc Jacobs, 'Een doe-het-zelver in volkscultuur, met een leitmotiv', in: *Achter de traditie*, p. 162: "De tegenbewegingen, waarvan Weyns een protagonist was en die complexe associaties als 'authenticiteit' en 'ambachtelijk vakmanschap' hoog in het vaandel voerden, zijn nu zelf voorwerp van onderzoek geworden."

44 De Jong, *De dirigenten*, p. 594 e.v.; Ton Dekker, 'Ideologie en volkscultuur: een geschiedenis van de Nederlandse volkskunde', in: Dekker, Roodenburg en Rooijackers, *Volkscultuur*, pp. 13-65; Sophie Elpers, 'Tussen twijfel en vastberadenheid. Een bespiegeling over het veelnamenvak volkskunde vanuit Duits/Nederlands perspectief', *Volkskunde*, 113 (2012) 2, pp. 176-183.

Веинсом и који га је наследио (1974–1992) после његове смрти, током свог руковођења инвестирао је у научно-историјску правилну примену техника изградње, у бригу за изграђено наслеђе и у прикупљање зграда и објеката, који би допунили колекцију. Морало се почети водити рачуна о капацитету историјских музејских зграда и то је аспект који ће музеји на отвореном који су превазишли прве болове током развоја, почети узимати у обзир. Почетком деведесетих година, Аник Босман је заменила Ленена као конзерватор. Под њеним вођством (1992–2009) музеј се фокусирао како на историјска тако и музеолошко-музејска искуства за широку публику.⁴⁵ У истом временском периоду, 1996. године, Музеј је признат као споменик. Од 1999, штавише, Бокријк је један од музеја које је фламанска влада акредитовала. Растуће уверење Босманове било је да музеј треба да се усредсреди на проширење своје временске линије, по угледу на друге водеће европске музеје на отвореном. Успела је да оствари своју замисао 2012. године, када су „Шездесете“ отворене у делу Старог града.

Подразумева се да су резултати и достигнућа и Ленена и Босманове, као и тимова људи са којима су они радили, али и окружење у ком су пословали сложенији и разноврснији од онога што може бити поменуто у оквиру овог рада.

Године 2009, започиње ново поглавље, које наставља постојеће обрасце, али ради се и на увођењу нових прича. Нови приоритети се стављају на интегралну и интегрисану праксу баштине – што је довело до службене акредитације музеја од стране УНЕСКО-а као стручног центра за нематеријално наслеђе – у вези са ангажовањем заједнице и преносом објеката.⁴⁶

РАЗУМ И ОСЕЋАЈНОСТ – ПРОШЛОСТ КОЈУ ПРОИЗВОДИМО У САДАШЊОСТИ ЗА БУДУЋНОСТ

Преамбула Конвенције Фаро, једног од најзначајнијих текстова о томе како поступати у (западном) друштву са културном баштином у садашњости, експлицитно указује на неопходност да се стимулише широк спектар (група) људи у заједници, који ће бити укључени у дебату на тему културног наслеђа.⁴⁷ Исто важи и за Роднија Харисона. Он поручује у својој критичкој анализи данашњег културног наслеђа да је потребно успоставити хибридне форуме, у којима ће подједнако учествовати и стручњаци, али и лаици. Крајњи циљ је да што више гласова узме активну улогу у јавној расправи о наслеђу:

⁴⁵ Zie o.a.: Leppens, *Bokrijk*, p. 53.

⁴⁶ Музеј на отвореном Бокријк је званично акредитован од стране УНЕСКО-а 2011. године, као центар за експертизу нематеријалног наслеђа.

⁴⁷ *Оквирна Конвенција Савета Европе о вредностима културног наслеђа за друштво*. Фаро, 27. октобар 2005. године; позивајући се на Фаро Конвенцију, види: http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Identities/default_en.asp (visited 13.08.2014).

„Хибридни форуми, на којима су стручњаци, квазистручњаци, обични грађани и политичари заједно, могу да помогну да се смањи антагонистички бирократски јаз између лаика и стручњака у вези са наслеђем, а истовремено постави велики број питања техничке, политичке, еколошке и социјалне природе, отварајући простор за разматрање односа између ових различитих области. Ови хибридни форуми обезбеђују контекст за копродукцију новог знања и нових начина сагледавања, размишљања и деловања у свету. Хибридни форум нуди нови сет инструмената за одлучивање у вези са наслеђем, на основу модела наслеђа као инхерентно дијалошког, и има важне импликације за будућност наслеђа као отворенијег, разноврснијег, инклузивнијег, репрезентативнијег и креативнијег.“⁴⁸

Овим се прича о оснивачима Бокријка заокружује. Историја показује да су и оци оснивачи и каснији руководиоци музеја на отвореном настојали да буду иновативни, уз познавање и поштовање прошлости, али и да се нису непотребно држали онога што је некад било због следе вере у појмове као што су прошлост, традиција, наслеђе... Калесидоскоп слика и гласова у размишљању и дебати стручњака и лаика, локалних и сублокалних, може да произведе грађу која ће помоћи у стварању наратива наслеђа у будућности:

„Процеси глобализације и крос-културне хибридизације чешће оживе него што угрозе културно наслеђе, дајући му могућност да одговори на савремене вишестране друштвене и културне амбијенте. То омогућава институцијама културе, музејима и културним центрима да се држе поруке из прошлости ангажовањем садашње реалности: нешто што открива да ове институције нису фиксиране заувек, већ живе организације обликоване својим колекцијама, друштвеним окружењем и различитим заједницама.“⁴⁹

„Предузеће културне баштине“⁵⁰ величине једног музеја на отвореном се не може реализовати без помоћи, подршке и улагања. Поред наших оснивача, где је сваки од њих на свој начин дипринео остварењу овог задатка, били су ту и бројни кумови и куме, они који су веровали и други ентузијастички, али и критичари овог пута. И тако се сага наставља док су музеји на отвореном у сталној потражи за визионарским лидерима, смелим и вољним да размишљају изван (или унутар!) оквира, утврђују курс, прилагођавају музеј новим контекстима и околностима, раде у динамичној арени и послушкују гласове са различитих страна.

48 Rodney Harrison, *Heritage: Critical approaches*. New York/London, 2012, pp. 230-231.

49 Marilena Alivizatou, *Intangible Heritage and the Museum. New Perspectives on Cultural Preservation*. (UCL Institute of Archeology Critical Cultural Heritage Series 8). Walnut Creek, Left Coast Press, , 2012, p. 192.

50 Цитирајући Хенрика Зипсејна током завршног „Re-Active“ састанка у музеју Јамтли у јуну 2014.године. Овај пројекат је реализован уз подршку Европске Уније у оквиру Европског програма целоживотног учења (GRUNDTVIG).

HILDE SCHOEFS, MA

The Founding Father-s of Bokrijk Plural rather than singular¹

"FASCINATING"²

It reads as romantic as many other stories surrounding the 'birth' of our museums, that once upon a time there would have been this visionary pioneer that dared to boldly go (and think) where (what) no man had gone (envisioned) before. Another striking scenario is that of a group of like-spirited (wo)men at the same time working towards a common goal, a group reminiscent of that other group of founding fathers history has come to define as such. It is at least fascinating that the idea of successive founders or a combination of the above scenarios somehow doesn't appeal to the public (image) to the same amount. In the case of the Open-Air Museum of Bokrijk³ it seems that collective memory has preferred the notion of a single pioneer over that of multiple creative minds and helping hands. The less real memory is involved the more public memory seems to concentrate on a core, missing out on context and subcharacters.

In this contribution I will first of all look at the motives that led to the opening of the first open-air museums, and more *in concreto* of the Open-Air Museum of Bokrijk. Concerning Bokrijk I will furthermore investigate which founding fathers successively lent a helping hand in making the offset of the museum possible. Special focus goes to Jozef Weyns, being the first conservator of the museum, who is publicly considered 'the' founding father. To conclude I have a 'sneak peek' into the future starting from the museological principles the museum adheres to at the start of the 21st century.

Who then were the founders of Bokrijk, and what events led to the opening of the museum?

WHAT'S IN A NAME

"Open air museums are diverse. Each museum is different, being a key to the way of life, the traditions, building culture and the history of a specific region or country.

1 Part of this text is an adaptation of an earlier published contribution: Hilde Schoefs, 'Bouwen aan de toekomst van het verleden. Het Openluchtmuseum Bokrijk', in: *Tijd-Schrift*, 3 (2013) 3, pp. 66-79.

2 As in Mr. Spock's, a character from the popular US tv-series *Star Trek*, typical answer to basically every display of human emotion, alien behavior or natural occurrence that doesn't fit in with his principles of logic.

3 For more information on the Open-Air Museum of Bokrijk (Belgium) see also: www.bokrijk.be.

Open air museums are also alike. Informing and presenting in three dimensions and scale 1:1, and with a strong ability to reach out to many visitors and different target groups.

Most open air museums consist of trans-located buildings and structures, but some museums also include buildings or structures that have not been moved.”⁴

The first time the phrase ‘open-air museum’ was officially coined, was in a Swedish newspaper article dating back to 1892. A year before, in October 1891, a certain Artur Hazelius (1833-1901) opened on the island of Djurgården in Stockholm ‘Skansen’, what eventually turned out to be the first open-air museum in the world.⁵ It would take some more years before the newly coined phrase sounded familiar. This was not only the case in Sweden, but also in the rest of Europe. The foreign press nevertheless adopted rather early the idea of this new type of museum in the open air, referring to it with terms as ‘Freiluftmuseum’, ‘un musée en plein air’ and ‘open-air museum’.⁶ It was moreover not the first time that ‘typical’ (read: rural/folk) dwellings, clothes and customs of a country or region were exhibited and displayed for an audience. Many consider the world fairs of Paris (1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1937) and Vienna (1873) as pioneers and trendsetters in this genre, showcasing a national or local identity, among others by means of period rooms and national pavilions. In 1881 the trend became visibly enforced by the fact that the (Swedish-)Norwegian King Oscar II assembled on his premises in Bygdøy (Oslo) a number of buildings illustrative of the evolution of the Norwegian building industry since the Middle Ages, a collection that in time would become part of the Norsk Folkemuseum, that was erected adjacently.⁷

Proof that the time had come for an initiative as that of Hazelius – a permanent exhibition in open air of the national/regional built, tangible and intangible heritage – may be deduced from the number of open-air museums that were opened soon after the Swedish prototype: Norsk Folkemuseum (Norway, 1894), Frilandsmuseet (Denmark, 1897), Maihaugen (Norway, 1904), Koningsbergen (East-Prussia, 1909), Den Gamle By (Denmark, 1914), Nederlands Openluchtmuseum (Holland, 1918), Cloppenburg (Germany, 1936), ... The heydays of this brand-new type of museum however still had to come; the majority of the anno 2014 still existing open-air museums were only to open between 1950 and 1970.⁸ The motives underlying the implementation of this movement were however not everywhere similar. This accounts also for the events that led to their emanation, just as well for the personalities of the people who founded and/or directed them. Apart from that it seems to have been a

4 For this present-day definition of OAM's see: http://www.aeom.org/?Open_air_museums (visited on 11.07.2014).

5 See: www.skansen.se.

6 Sten Rentzhog, *Open air museums. The history and future of a visionary idea*. Jamtli, 2007, p. 6.

7 See: www.norskfolkemuseum.no.

8 Idem, p. 152.

common denominator of the open-air museum to create unity amidst diversity, alluding on a shared past and communal customs, within a larger, possibly nationwide framework.⁹ Another shared hallmark seemed to be the outspoken wish to display a ‘living’ museum. Hazelius did so by showcasing an appealing mix of edutainment *avant la lettre*. He not only ‘programmed’ existing rituals and traditions, next to that he actively pursued a revitalisation of those practices from days gone by he personally saw as an enrichment of Swedish life. In only a short period of time Skansen became known as *the place to be* to celebrate together the Swedish ritual and festive moments of the year.

In a time period wherein societal, social, cultural, architectural, ... changes supplanted each other in an ever growing pace under the influence of the first industrial wave, one can state that in retrospect it was not that surprising that in several European countries more or less at the same time a number of people tended to look back at what had gone lost in the process of evolution. These people cherished the traditional way of living in pre-industrial – preferably rural – enclaves, they conducted research into the presumably common history of practices labelled as ‘original’ and ‘authentic’ and saw them as an opportunity to stress what connects people in society, from top to bottom. A shared identity that interconnected the inhabitants of a country or region became – to put it figuratively – steadily uncovered, marketed and promoted. Moreover it appears not to have been change itself that necessarily sparked this saviour-attitude, but the fact that these changes came in the place of an as age-old, original and authentic perceived way of life.¹⁰ Mark Sandberg states that:

“the living picture of ‘folk life’ was both at its apex and at its most precarious in the 1870’s (...), since the cultural context still seemed grounded enough that it could provide a strong affective experience of an unbroken scene, while the rapid retreat of the ‘fleeing’ culture beckoned the spectator into the scene in order to keep the object in full view. Held in suspicion between striking presence and threatened absence at any moment, the folk body was at its most desirable at this foundational moment of collection.”¹¹

The growing intellectual understanding of this precarious situation combined with the successful pilot that Skansen turned out to be, created a fertile climate for new open-air museums all over Europe, one of them in Bokrijk.

9 Some open-air museums focused from the start on a regional level (rather than a national one), as for eg. the Danish Frilandsmuseet or the many German Freilicht-, Freiland- or Freiluftmuseen that originated back then and that still exist today.

10 Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*. Nijmegen, SUN, 2001, pp. 579-580.

11 Mark B. Sandberg, *Living Pictures, Missing Persons. Mannequins, Museums, and Modernity*. Princeton, Princeton University Press, 2003, p. 167.

FROM 'BUKSENRAKE' TO 'BOKRIJK'

When in the Spring of 1953 the Limburg¹² governor Louis Roppe (1914-1982) asked a certain Jozef Weyns (1913-1974) to take up the assignment of designing and building an open-air museum in Bokrijk, that certainly wasn't the first time that the phenomenon open-air museum came to be discussed in Belgium.¹³ It was however the first time that the idea to install such a museum was eventually put into practice.

As early as 1909 the Dutchman Henri Logeman (1862-1936) published two essays, one in Dutch, the other in French, on the shortly before installed open-air museums in Scandinavia focusing on the benefits of this new type of museum to show the 'truth' on rural life as it was thought to have been in the countryside.¹⁴ Logeman, being university professor English and Scandinavian Philology to the Ghent State University, was in search of support for his ideas to install an open-air museum in Flanders/Belgium. It is at least interesting that although Logeman didn't acquire enough support for his plan at that point of time, he turned out to be the inspirator for the Dutch Open-Air Museum in Arnhem, that took a start in 1918.¹⁵ That same Dutch Open-Air Museum would later on inspire the Belgian/Limburg case. In the end Logeman succeeded in his initial offset, be it indirectly, as he was the one to spread the meme in the Low Countries.

In the case of the Open-Air Museum of Bokrijk it was the merit of Hubert Verwilghen, who was governor of the Province of Limburg from 1928 until 1950¹⁶, that the province bought the then agricultural domain and castle of Bokrijk, in the hope of erecting there a centre that would both combine nature and culture, thus preserving a

12 Belgium consists of 10 provinces. One of them is Limburg, situated in Flanders, the Dutch-speaking part of the country. The province is adjacent to the Dutch border in the east, to the French-speaking part of Belgium in the south and close to the German border as well.

13 Letter by governor Louis Roppe to Jozef Weyns on 23 February 1953. Sources: Jozef Weyns, *Bokrijk. Tuin van de Vlaamse Volkscultuur*. Hasselt, Heideland, 1961, p. 25; Robert Lenaerts, *Hartelijkst van huis tot huis. Brieven van Jozef Weyns (1913-1974)*. Beerzel, Speelbergen-heem-dr. Jozef Weyns v.z.w., 2013, p. 62.

14 Henri Logeman, 'De "Vrye-Luchtmuseums" van Scandinavië', *Vragen van den Dag* 24 (1909), pp. 1-25; Henri Logeman, 'Les Musées en plein-air de la Scandinavie', *L'Art Public* (1909), pp. 7-8, 8 p. + ill. beside the text, without pages. Afterwards he also published: 'Openluchtmuseums', *Volkskunde* (1918), pp. 104-143. Source: http://lib.ugent.be/fulltxt/MEM01/000/000/091/MEM01-000000091_1960.pdf (visited on 02.08.2014). Although Logeman tends to be mentioned only briefly in texts on the open-air museum phenomenon in Flanders, other sources stress what a passionate and zealous scholar he was. In one way or another this information seems to underline that at the start of the 20th century the mind frame in Flanders wasn't yet in the right mode to embrace this new museological concept, despite the eloquence and tenacity of its advocates. For a more detailed description on the body of thought on open-air museums by Logeman: de Jong, *De dirigenten*, pp. 285-288, p. 582.

15 Jasper Nijsmans, "*Bokrijk: het eerste openluchtmuseum van ons land*". *De oprichting van het openluchtmuseum te Bokrijk (1953-1958) onder leiding van de eerste conservator, dr. Jozef Weyns*. Leuven, KULeuven, 2007, inedited master thesis; Liesbeth Nijs, *De intrede van het publiek. Museumbezoek in België 1830-1914*. Leuven, Universitaire Pers Leuven, 2012, pp. 418-421; Rentzhog, *Open air museums*, p. 92; http://lib.ugent.be/fulltxt/MEM01/000/000/091/MEM01-000000091_1960.pdf (visited 02.08.2014).

16 Except the period 1940-1944 during WWII.

green spot between the cities of Hasselt and Genk.¹⁷ Due to the abrupt interruption of those plans by the Second World War he only succeeded in the first step, the purchase of the domain, before the end of his term. In the Spring of 1943 the domain was moreover installed as a public park, on the occasion of which a leaflet on the history of the domain was published and a first glimpse into the future was projected. In time the park was to be complemented by a youth hostel, open-air theatre, sports infrastructure, ... and a 'heimat museum', showing the life of the Limburg forefathers, remembering it with "folkloristic celebrations, concerts, singing, traditional play and games, folk dancing et cetera"¹⁸. On 2 July 1945, the Second World War only just ended, governor Verwilghen, pleaded openly pro the realisation of an open-air museum in Bokrijk before the board of the province: "Bokrijk is a magnificent estate that provides us with the possibility of projecting an image of all that Limburg possesses in the domains of nature and folklore. An open-air museum, such as those that already exist in Scandinavia and the Netherlands, would be a wonderful asset, which would attract many tourists to our province."¹⁹ In 1947 Bokrijk became recognized as nature reserve, a first stepping stone. After the proverbial bumps *en route de parcours* since the province decided to buy the domain of Bokrijk in 1938, in 1952 the decision to implement a museum in open air combined with a centre for nature and recreation was finally made.²⁰

This deciding step in the process was realised by governor Louis Roppe, who succeeded Verwilghen as governor of the province of Limburg from 1950 until 1978. It is thanks to his tenacity that Bokrijk was not only synonymous of a public park and a nature reserve but also of an OAM. Moreover it is good to keep in mind that both Verwilghen nor Roppe were acting within a vacuum, but rather in the context of a dynamic society, even more so due to the rapid changes brought about by (the end of) the Second World War. The governors were the face and the voice of the province, but they were assisted, supported and sometimes also questioned by their deputies and the provincial board. Telling the story about Flanders past and heritage is after all also a question of control: who writes the scenario, which stories are told, which ones left out, ... Or in the words of George Orwell, be it less ominously: "Those who control the present, control the past and those who control the past control the future."²¹

17 Fredie Floré, 'The Open-Air Museum of Bokrijk: Staging Pre-Modern Architecture in the Margins of the 1958 World Fair', *Architectural History*, vol. 53 (2010), pp. 295-315.

18 *Bokrijk. Provinciaal domein*. Hasselt, 1943, p. 20.

19 Cited in: Paul Leppens, *Bokrijk. Van kloosterdomein tot openluchtmuseum*. Wijer, 2008, p. 50. Original text: "Bokrijk is een heerlijk domein dat ons in de mogelijkheid stelt een beeld weer te geven van al wat Limburg op natuurkundig en folkloristisch gebied bezit. Een Open Lucht Museum zoals er in Scandinavië en Nederland reeds bestaan zou een prachtige aanwinst zijn, die naar onze provincie vele toeristen zou aanlokken".

20 Leppens, *Bokrijk*, pp. 47-49. Leppens moreover states that the purchase of the domain was for 70% funded by the Belgian State. 'Strings attached' include accessibility for visitors, the preservation of the entire domain, and the care for reforestation.

21 George Orwell, 1984.

It was governor Roppe who asked Jozef Weyns to become the first conservator of the museum. At that point of time artist and painter Charles Wellens²² (1889-1958) had started already with the realisation of the first farm in the park of Bokrijk, the 'Engelenhoeve' from Lummen from 1777, later renamed 'Wellenshoeve'. He had it built to the situation in the 1950's and decorated it with objects from his own collection, which nevertheless gave a rather accurate idea of how such a Kempen farm had looked like. Wellens was driven by a neoromantic esthetising attitude, typical for the *Zeitgeist* of the pioneers on the open-air museum scene. Marc Laenen describes the situation at that point as follows: "Probably it wasn't a real 'museum' yet, as we understand the word now, but rather a popular culture themepark".²³ Nevertheless Wellens' start Jozef Weyns was asked to take up the role as official conservator, and it is also he who is remembered first and foremost as the founding conservator (1953-1974) of the Open-Air Museum Bokrijk.²⁴

FOUNDING FATHER ALIAS VISIONARY, ARCHITECT AND BUILDER

'Colourful people of independent vision who, irrespective of personal background, developed into outstanding entrepreneurs: thus might most of the founders of open air museums be described.'²⁵

Jozef (Ambroos) Weyns was born in 1913 as the eldest of two sons. The not entirely impecunious family Weyns initially lived in a small house on the road from Heist-op-den-Berg to Schriek, in the Antwerp Kempen region. His love for his native grounds, where his family had lived for generations, would not only affect and influence his personal life, but his entire career. In 1932 Weyns graduated from the Rijksnormaalschool in Lier as a primary school teacher, only to register next at the Higher Institute for Art History and Archeology at the State University in Ghent. But it would take the 33-year-old Weyns until 1946, after the Second World War, before he finally received his PhD in Art History for his dissertation on *The Plastics of the Bas-Congo Style Area* under the guidance of doctoral supervisor Frans Olbrechts (1899-1958).²⁶ It is interesting that Weyns in his dissertation already alluded on some of his opinions on vernacular architecture, be it in Bas-Congo, opinions that would later on, in his career as head of the museum, be of influence in his work, both on a theoretical and a practical level.²⁷ Re-

22 Charles Wellens resigned as early as 1953, after only some months of collaboration with Jozef Weyns, because of irreconcilable points of view. Wellens died only five years later, shortly after the official opening of the museum in 1958, a happening he lived to experience. Source: Nijsmans, *Bokrijk*, pp. 43-44.

23 Marc Laenen, *Het Openluchtmuseum te Bokrijk, een museum in ontwikkeling*, in: *Liber Amicorum Jozef Van Haver*. Brussel, Koninklijke Belgische Commissie voor Volkskunde, 1991, p. 212.

24 Paul Leppens literally describes Weyns as 'founding father': *Bokrijk*, p.53.

25 Rentzhog, *Open air museums*, pp. 97-98.

26 Jozef Weyns, *De plastiek van het Neder-Kongo-Stijlgebied*. Gent, Rijksuniversiteit Gent, 1946.

27 'Schets van een leven', in: *Achter de traditie. Op zoek naar een levend verleden. Leven en werk van Jozef Weyns*. Antwerpen, 2008, p. 26.

markable is that Weyns himself stated that it was by way of his volunteer work on local heritage that he was contacted by governor Roppe, as he himself wrote Roppe a letter on an urgent local heritage issue.²⁸ Weyns passion for his native region, its vernacular architecture, heritage and customs would inspire his entire career.

Weyns wasn't however the man of compartmentalized thinking, especially not concerning networking. As early as 1951 he was a member of the Antwerp Provincial Committee for History and Folklore, the later Provincial Committee for History and 'Folklore'. In 1957, the same year that he was elected chairman of the 'Verbond' of Local History/Heritage, he became a member of the Royal Belgian Committee for 'Folklore'.²⁹ Nevertheless his large interest in and love for all things Flemish - from history and heimat to the local customs and traditions - Weyns was fascinated by the vernacular in se, whether of Bruges or Congo. As his studies and his initial job choice show, it wasn't into Weyns' nature to focus solely and blindly on the heritage of his native region. Already early on in his career in Bokrijk he came moreover into contact with the German, the Dutch and the Austrian museum scene. His flair for networking, long before the coined phrase came into fashion, would eventually help bring about the installment of the *Association of European Open-Air Museums* (AEOM) in 1966, in Bokrijk.³⁰ These thriving international contacts are up till today an important leitmotiv in the museum.

In 1960 Weyns received the request from King Boudewijn (1930-1993) and Queen Fabiola (1928-...) to design their country home, named 'Fridhem', in Opgrimbie. Weyns based the concept on one of the farms in Bokrijk, the Kilbershoeve from Meeuwen. It turned out to be the beginning of a lifelong understanding.³¹ Next to his royal network it was once again typical for Weyns that he embraced early on in his career the benefits of mass media (radio, tv) and built out a network in that branche too. He appeared regularly in programmes, be it as an expert, or to broadcast an appeal to the general public to donate objects to the museum. Also behind the scenes he was active as always, delivering input for diverse projects, but always on that one topic, local traditional culture in all its facets.

BLUEPRINT OF A NEW MUSEUM

One can easily state that the Open-Air Museum of Bokrijk functioned in its first two decades as a spin-off for local heritage practices. Weyns was utterly convinced of and passionate about the idea of a living museum. Whether or not he knew, but it made him retrace the footsteps of an illustrious predecessor as Hazelius. May Day celebrations, folk dancing and flag spinning to name a few became a fixed part of the museum pro-

28 Letter from Jozef Weyns to governor Louis Roppe 12 February 1953, cited in: Lenaerts, *Hartelijkst van huis tot huis*, p. 62.

29 'De heemkundige', in: *Achter de traditie*, p. 88.

30 'Weyns' internationale contacten', in: *Achter de traditie*, pp. 136-137; Rentzhog, *Open air museums*, p. 182. Concerning AEOM, see: www.aeom.org. In 2016 the celebration of '50 years AEOM' will take place in Bokrijk.

31 Eleven years later, in 1971, Weyns was asked to design a concept for the royal holiday home in Spain, named 'Villa Astrida'.

gramme. The museum in itself came to function as a space for the cultural production of - built, tangible and intangible - heritage.

Weyns would shape the museum according to an innovative floor plan, what rendered this type of open-air museum the epitheton of 'village museum' or 'landscape museum'. He argumented his concept in a letter to Jan Goossenaerts as follows: "I want to depart from the idea (and gov. Roppe agrees) to create a museum village. That is to say the village green should be the center piece: the triangle ('hill' etc.) with the linden tree, below the stones as seat for the aldermen, pillory, pond, pump etc. So the old hamlet as a cultural and historical document and 'museum piece' brought together again. This doesn't exist in any other open-air museum in the world (as far as I know)".³² Sten Rentzhog, former and long term director of the Swedish Open-Air Museum Jamtli, however points out in his *opus magnum* on open-air museums that specifically in Bokrijk this 'new model' wasn't convincingly realised in his view. It is in fact an ironic twist of fate that this prototype of a 'village museum', that positioned itself as a newer, better and more original successor of the 'park museum type', was nipped in the bud by the park structure present, he arguments.³³ The realism of a Kempen village – to name just one of the museum parts (Kempen, Haspengouw, Flanders and Old City/The sixties) – was nullified by the existing typical park vegetation and the wide avenues that in no respect at all resembled the heathen landscape they were to evoke. It was rather thanks to Weyns his talent to inspire in word and image that this new museum type would become so 'popular'. Or to put it in the words of Rentzhog: 'Bokrijk started a new school of thought'.³⁴ Considered as 'followers' of the village museum t/hype are the open-air museums of Kommern (°1961, Germany), Detmold (°1971, Germany) and Ballenberg (°1978, Switzerland). Rentzhog ends his text passage on Bokrijk by concluding that the museum's real strength lies in the ambience and atmosphere, and in the clever use of space to (re)create both 'living' and lively villages. About the Old City he was less positive.³⁵ Like Weyns he couldn't see the logic in matching historical urban buildings with an emanating forest.

FROM 'AALTER' TO 'ZWIJNDRECHT'

Weyns was already early on in his career inspired by the architecture, the tangible culture, the rites and the customs on the countryside in Flanders. A love that originally centered around his native Kempen region, but that gradually expanded to the rest of

32 Letter from Jozef Weyns to Jan Goossenaerts 21 April 1953, cited in: Lenaerts, *Hartelijkst van huis tot huis*, p. 63: "Ik wil vertrekken (en gouv. Roppe is het er mee eens) van de gedachte dat we een museum-dorp moeten maken. D.w.z. het element dorpsplein moet in het middelpunt staan: de driehoek ('heuvel' enz.), met linde, daaronder de stenen als zetel der schepenen, schandpaal, vijver, pomp etc. Dus de oude gehuchtskern als cultuurhistorisch document en 'museumstuk' weder samengesteld. In geen enkel ander openluchtmuseum ter wereld (bij mijn weten) bestaat dat."

33 Rentzhog, *Open air museums*, pp. 155-157, p. 180.

34 Idem, p. 155.

35 Idem, p. 209.

Flanders. Both driven by his personal interest as well as by the urge to save what he perceived as threatened, he felt compelled to record with pencil and paper and the longer the more also on image and screen what relics rested from an as original and authentic perceived way of life. Next to that he was a networker *avant la lettre*,³⁶ his was a wide and active network of respondents who not only wrote to him on special habits or occurrences, but who sent both him and the museum photographs of vernacular architecture, threatened by demolition. The input of his network combined with his own active pursuits resulted over the years in a collection of no less than 121.346 images.³⁷ Circa one third consists of photographs that were made on location, in municipalities and villages all over Flanders. Pictures that anno 2014 are catalogued alphabetically, both on topic (for eg. smithy) as on name (for eg. Poperinge).³⁸

Weyns was though not the only conservator/director of an open-air museum who acted from a personal interest in local history and heritage. The wish to save 'typical' examples of vernacular architecture and the accompanying tangible heritage, the belief that both young and old – and specifically school children and young families – should come into contact with an as original perceived way of life, like a focus on the importance of local culture including fauna and flora, crafts, traditions, rituals and celebrations seems to be a recurrent theme through the profiles of the first generation of *founding fathers*, conservators and directors of open-air museums. Although Weyns in his way turned out to be a visionary conservator during the twenty-one years he spent in Bokrijk, in which he developed an admirable productivity, he would primarily focus on edutainment rather than on scientific research.³⁹ The Open-Air Museum in Arnhem had, on the other hand, from the beginning the mission to be both: and a scientific research institute and an appealing museum for the general public.⁴⁰

Pascal Gielen accurately describes the way Weyns – and by extension Bokrijk itself – deals with the cultural heritage past and present: The “weynsian view of popular culture that in a way still affects the image of the Open-Air Museum Bokrijk [...] is not only imbued with [...] Flemish nationalism, be it essentialism, but at the same time by an underlying feeling of irreparable *loss* (due to industrialisation, but also by diaspora com-

36 Richard Harris, former and retired director of Weald and Downland Open-Air Museum (www.wealddown.co.uk) told me August 2013 that he encountered Bokrijk for the first time in 1974, being a novice in the museum profession. He met there Jozef Weyns, whose health was already declining at that point of time and describes him as a cordial personality who gave him the sincere impression that asking questions was not only allowed, but also stimulated.

37 To be more precise these photos are the collective work of several photographers: Jozef Weyns, his adjunct-conservator Frans Van Winkel and conservator Marc Laenen. Apart from that pictures were sent in by volunteers and local respondents. Finally, the majority of the collection is the work of Bokrijk-photographer Alex Lambrechts.

38 This alphabetical register on municipalities actually starts with 'Aalter' and ends with 'Zwijndrecht'. Since 2012 the museum cooperates with a local school to digitise this collection.

39 On Weyns and scientific research, see for eg.: Nijsmans, *Bokrijk*, pp. 58-63; Le-naerts, *Hartelijkst van huis tot huis*, pp. 79-83.

40 Jan Vaessen, *Ervaring delen. Verhalen en beelden bij honderd jaar Nederlands Openluchtmuseum 1912-2012*, Arnhem, 2012, pp. 14-15.

munities, bringing it about).⁴¹ In 2000 Herman Roodenburg described such attitude pointedly as follows: “Behind the saviour reflex one can see [...] the romantic identification between one and an as pure and natural perceived culture, an authenticity within oneself threatening to get lost. The researcher, who as one of the last ones has known this pure world and has recorded it for posterity, becomes a moral and [...] even a national hero.”⁴² Deducing from his extensive legacy of personal letters and publications that is probably the image that Weyns constructed and cultivated the most.

THE FIRST CRACKS

It is on this point that the roads between this *founding father* and Bokrijk anno 2014 split up. “The counter movement in which Weyns was a protagonist and that cherished complex associations as ‘authenticity’ and ‘craftsmanship’, has become an object of research itself today”, Marc Jacobs states.⁴³

From the mid 1970’s onwards the focus shifted from an original and stable past to a greater attention to change and changement. Proverbial league-leader in this new vision were ‘folklore’ academics, at first in Germany and later on also in the Netherlands, who gradually transformed the discipline from within.⁴⁴ This new impetus eventually also reached Flanders, in Bokrijk not least because of the appointment of a new conservator. Marc Laenen, who worked for a brief time together with Jozef Weyns and who succeeded (1974-1992) him after his death, would invest during his leadership in a scientific and historic correct application of building techniques, in the care for the built patrimonium and the collecting of those buildings and objects that complemented the collection. The attention for the cultural carrying capacity of the historic museum buildings

41 Pascal Gielen, *De onbereikbare binnenkant van het verleden. Over de enscenering van het culturele erfgoed*. Leuven, 2007, p. 54: De “weynsiaanse opvatting van volkscultuur die het beeld van het Openluchtmuseum Bokrijk wel nog gedeeltelijk bepaalt [...] wordt niet alleen getekend door [...] Vlaams nationalisme, ook wel essentialisme, maar tegelijk door een onderliggend gevoel van onherstelbaar verlies (door industrialisering, maar ook door diasporagemeenschappen die ze op gang brengt).”

42 Herman Roodenburg, ‘Ideologie en volkscultuur. Het internationale debat’, in: Ton Dekker, Herman Roodenburg en Gerard Rooijackers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*. Nijmegen, SUN, 2000, p. 82: “Achter de reddingsgedachte zien we [...] de romantische identificatie tussen onszelf en een als zuiver en natuurlijk opgevatte cultuur, een authenticiteit die ook in onszelf verloren dreigt te gaan. De onderzoeker, die als een van de laatsten deze ongerepte wereld gekend heeft en haar voor het nageslacht heeft vastgelegd, wordt zo een morele en [...] zelfs een nationale held.”

43 Marc Jacobs, ‘Een doe-het-zelver in volkscultuur, met een leitmotiv’, in: *Achter de traditie*, p. 162: “De tegenbewegingen, waarvan Weyns een protagonist was en die complexe associaties als ‘authenticiteit’ en ‘ambachtelijk vakmanschap’ hoog in het vaandel voerden, zijn nu zelf voorwerp van onderzoek geworden.”

44 De Jong, *De dirigenten*, p. 594 e.v.; Ton Dekker, ‘Ideologie en volkscultuur: een geschiedenis van de Nederlandse volkskunde’, in: Dekker, Roodenburg en Rooijackers, *Volkscultuur*, pp. 13-65; Sophie Elpers, ‘Tussen twijfel en vastberadenheid. Een bespiegeling over het veelnamenvak volkskunde vanuit Duits/Nederlands perspectief’, *Volkskunde*, 113 (2012) 2, pp. 176-183.

was an aspect that the open-air museums that outgrewed the first growing pains, would start taking into account.

At the beginning of the 1990's Annick Boesmans succeeded on her turn Laenen as a conservator. Under her guidance (1992-2009) the museum focussed on both a historic and museological museum experience for a wide audience.⁴⁵ In the same time period, in 1996, the museum was acknowledged as a monument. Since 1999 Bokrijk is moreover one of the museums accredited by the Flemish Government. It was Boesmans' growing conviction that the museum should focus on stretching the timeline of the museum, after the example of other leading European open-air museums. A target she was able to realise in 2012, when 'The sixties' opened in a part of the Old City.

It goes without saying that the merits and accomplishments of both Laenen and Boesmans and the teams of people they worked with and the contexts they operated in are more elaborate, complex and differentiated than can be discussed within the scope of this contribution.

In 2009 once again a new chapter started, both continuing the existing patterns and introducing new storylines. Some new accents are that on an integral and integrated heritage practice - which led to the official accreditation of the museum by UNESCO as an expertise centre on intangible heritage – on community involvement and on transmission.⁴⁶

SENSE AND SENSIBILITY – THE PASTS WE PRODUCE IN THE PRESENT FOR THE FUTURE

The preamble of the Convention of Faro, one of the most important texts on how to deal in (western) society with cultural heritage today, explicitly points to the necessity to stimulate a wide and broad range of (groups of) people within a community to be involved in the cultural heritage debate.⁴⁷ The same goes for Rodney Harrison. He pleads in his critical analysis of the present day heritage order to install hybrid heritage fora, where both experts, lay persons as well as politicians can partake. The ultimate goal being that multiple voices take up an active role in the public heritage debate:

'Hybrid forums, in which experts, non-experts, ordinary citizens and politicians come together, can help undermine the antagonistic bureaucratic divide between laypersons and experts in relation to heritage, and simultaneously address themselves to a broad range of technical, political, environmental and social issues, while opening a space for a consideration of the relationships between these various fields.

45 Zie o.a.: Leppens, *Bokrijk*, p. 53.

46 The Open-Air Museum of Bokrijk was officially accredited by UNESCO in 2011 as an expertise centre on intangible cultural heritage.

47 *Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*. Faro, 27th October 2005, referred to as the Faro Convention, see: http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Identities/default_en.asp (visited 13.08.2014).

These hybrid forums provide a context for the co-production of new knowledge and new ways of seeing, thinking and acting in the world. The hybrid forum provides a new set of instruments for heritage decision-making, based on a model of heritage as inherently dialogical, and has important implications for the future of heritage as more open, diverse, inclusive, representative and creative.⁴⁸

And with that this story on the founding fathers of Bokrijk has come full circle. History shows that nboth the founding father(s) and the successive leaders of the open-air museum time and again have strived to reinvent themselves, with knowledge and respect for the past but without hanging on needlessly to what once was because of a blind faith in notions as past, tradition, heritage, ... A kaleidoscope of images and voices in the thinking and the debate, of both professionals and lay people, both local and sublocal can bring about building blocks to help narrate the heritage discourse of the future:

“processes of globalisation and cross-cultural hybridisation often revive rather than endanger cultural heritage, allowing it to respond to contemporary multifaceted social and cultural environments. This enables heritage institutions, museums and cultural centres to sustain the messages of the past by engaging with the realities of the present: something that reveals that these institutions are not fixed in perpetuity, but are living organisations shaped by their collections, social surroundings, and diverse communities.”⁴⁹

A ‘heritage enterprise’⁵⁰ of the size of an open-air museum cannot be realised without help, support and input. Apart from our founding fathers, each in turn and in his own way setting this task to hand, there have been numerous godmothers, godfathers, believers and other enthusiasts, but also critics *en route de parcours*. And so the saga goes on, as open-air museums are in constant need of visionary leaders, daring and willing to think out of (or inside!) the box, setting out a course, adjusting the museum to new contexts and circumstances, operating in a dynamic arena involving multiple voices.

48 Rodney Harrison, *Heritage: Critical approaches*. New York/London, 2012, pp. 230-231.

49 Marilena Alivizitou, *Intangible Heritage and the Museum. New Perspectives on Cultural Preservation*. (UCL Institute of Archeology Critical Cultural Heritage Series 8). Walnut Creek, Left Coast Press, , 2012, p. 192.

50 Quoting Henrik Zipsane during the final ‘Re-active’ meeting at Jamtli, June 2014. This project was carried out with the support of the European Union within the frame of the European LifeLong Learning Programme (GRUNDTVIG).

МР ХИЛАДЕ ШЕФС
ОДИ ООЧИВАЧИ БОКРИЦИ
МНОЖИНА ПРЕ НЕГО ЈЕДНИНА

HILDE SCHOEFS, MA
THE FOUNDING FATHER-S OF BOKRIDK
PLURAL RATHER THAN SINGULAR

ПРОМЕНЕ У СЕНТ ФАГАНСУ И
КАКВО БИ БИЛО МИШЉЕЊЕ
ЈОРВЕРТА ПИТА

**Changing St Fagans:
what would Iorwerth
Peate think**

Др Бет Томас

Чувар историје и археологије, Велшки национални
музеј

Др Стив Буроу

Начелник Одељења за историју, Национални
историјски музеј Сент Фаганс

Dr Beth Thomas

Keeper of History and Archaeology, Amgueddfa
Cymru – National Museum Wales

Dr Steve Burrow

Head of Historic Properties, Amgueddfa Werin Cymru
– St Fagans National History Museum

Бет Томас ради у Сент Фагансу преко 36 година, а у почетку је била специјализована за музејску збирку усменог сведочења. Она је сада чувар историје и археологије у Велшком националном музеју, одговорна за кустосе историје и археологије у свих осам локација Музеја. Такође, она је уредник садржаја на Пројекту обнове Сент Фаганса.

Стив Буроу је 12 година радио у Одељењу за археологију Велшког националног музеја пре него што је прешао у Сент Фаганс 2010. године, где сада ради као начелник Одељења за историју. Држи предавања о раној историји Велса и аутор је неколико књига на ту тему. Сарадник је Удружења музеја, члан Института археолога и сарадник Друштва антиквара из Лондона.

Beth Thomas has worked at St Fagans for over 36 years, initially specialising in the museum's collection of oral testimony. She is now Keeper of History and Archaeology for Amgueddfa Cymru - National Museum Wales, responsible for history and archaeology curators across all eight of the Museum's sites. She is also the Content Leader for the St Fagans' Redevelopment Project.

Steve Burrow worked in the Archaeology Department of Amgueddfa Cymru - National Museum Wales for 12 years before transferring to St Fagans in 2010 where he now works as Head of Historic Properties. He has lectured widely on Wales's early history and is the author of several books on the subject. Steve is an Associate of the Museums Association, a Member of the Institute for Archaeologists, and a Fellow of the Society of Antiquaries of London.

Апстракт

У овом раду разматрамо визију Др Јорверта Пита, првог кустоса Велшког народног музеја, размишљајући о томе у којој се мери та визија променила током његовог живота. Потом разматрамо културни одговор на Питову визију, као и у којој мери се Сент Фаганс променио за последњих 60 година. Коначно, представљамо нови велики пројекат обнове Сент Фаганса разматрајући у којој мери је он у складу са оригиналним циљевима које је Др Јорверт Пит поставио.

Abstract

In this paper we review the vision of Dr Iorwerth Peate, first Curator at Amgueddfa Werin Cymru / The Welsh Folk Museum, and reflect on the extent to which that vision changed during his own lifetime. The cultural response to Peate's vision is then considered along with the extent to which St Fagans has changed over the last 60 years. Finally, a major new project to redevelop St Fagan is introduced, and the extent to which it conforms to Peate's original goals is discussed.

ДР БЕТ ТОМАС
ДР СТИВ БУРОУ

Промене у Сент Фагансу и какво би било мишљење Јорверта Пита

Пепео Јорверта Пита је покопан испод дрвета тисе, у темељу Унитарне капеле која је премештена у Сент Фаганс 1956. године. Натпис на плочи која обележава његово почивалиште гласи:

Овде леже остаци Јорверта Сајфилиога Пита, 1901–1982, оснивача и првог кустоса Великог народног музеја

Др Пит је 55 година био запослен у Народном музеју Велса; био је доминантна интелектуална фигура у Сент Фагансу од његовог оснивања 1948. године. Његова фотографија и даље стоји изнад степеница у пословној згради у Сент Фагансу, сећање на њега и даље прожима ову институцију, а његова уверења обезбеђују мерило којим се процењују дешавања у Музеју. Данас, у Сент Фагансу започиње период највећих појединачних промена од његовог оснивања, дакле, право је време да се осврнемо на Питову оригиналну визију и поставимо питање: шта би Пит данас направио од Сент Фаганса и промена које се ту одвијају?

Јорверт Пит је одрастао у руралној области Монтгомеришира као син столара. Његово интересовање за народни живот и материјалну културу која га карактерише било је евидентно већ у његовим раним двадесетим, охрабрено летима која је провео са норвешким лингвистом Алфом Акелсоном Сомерфелтом, који је посећивао Монтгомеришир како би усавршио свој велшки. Када је почео да ради у Одељењу за археологију Народног музеја Велса у Кардифу 1927, Пит је кренуо са подизањем профила и статуса ранијих музејских збирки. Године 1933, унапређен је у одговорног чувара, задуженог за новоуспостављено „ододељење за народну културу и индустрију“, а 1936. његово пододељење поново је промовисано у пуноправно.

Пит је водио, у извесном смислу, културни талас током ових година. Одсуство народног музеја на отвореном у оквиру Националног музеја Велса било је признато у његовом портфолију још давне 1910¹, а недостатак таквог музеја било где у Уједињеном Краљевству наведен је поново 1928, када су повереници Карнегија оплакивали ову чињеницу. Национални музеј Велса је предузео формалне кораке да се истражи потенцијал за народни музеј 1930. године када је његов директор, Кирил Фокс посетио Скандинавију са два члана Савета музеја, како би проценили

1 Bassett, D A (1984) "The Making of a National Museum". Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion, 217-316.

кретања у Скансену. По повратку су препоручили да би Национални музеј требало да потражи одговарајућу локацију за сличан музеј у Велсу. Чим је музеј отворио врата, Пит је крочио кроз њих и на тај начин преузео изазов развоја збирки друштвене историје Велса, као и обавезу да осигура промоцију новог музеја народног живота широм земље.

Питове амбиције су се неочекивано оствариле 4. фебруара 1946. када су Гроф од Плимута и његова мајка посетили Кирила Фокса и саопштили му да су спремни да донирају дворца Сент Фаганс и 18 хектара земље за музеј. Каснијим преговорима област је проширена на 98 хектара, како би се обезбедио простор за поновно подизање објеката и Савет музеја је прихватио поклон 17. маја.

Пит је развио и искристалисао своју визију о Сент Фагансу током наредне две године, а објавио је 1948. године када је и отворен нови музеј. По његовом мишљењу, народни музеји служе да повежу прошлост и садашњост и тако „обезбеде јаку основу и здраву животну средину за будућност свог народа“; поред тога, они треба да буду „живи центри заједнице, а не споменици мртве културе ... [сваки од њих] ... врело нове културне енергије“. Када говоримо о самом Сент Фагансу, његова амбиција је била да Музеј „интегрише у себи све елементе велшког живота. Као слика прошлости и огледало садашњости, он ће бити инспирација за будућност наше земље: он ће зрачити енергијом која ће оживети велшки живот“.²

Он је осмислио музеј у три дела, сваки са различитом интерпретативном улогом. Дворац, из којег је музеј израстао, требало би да илуструје живот и културу аристократије Велса. Главни музејски блок, који садржи библиотеку, сале за предавања и галерије, требало би да буде национални центар за све информације које се односе на живот Велса. Музејска секција на отвореном требало би да прими поново подигнуте зграде и прикаже „праву слику о другим аспектима велшког живота и културе“. Дворац је био на месту од првог отварања Музеја 1948. године, први објекти су поново подигнути у делу на отвореном 1951, али је за главни музејски блок било потребно више времена – морало се чекати до 1960. године пре него што га је Влада препознала као приоритет за финансирање. Према Питовој визији, сви ови делови су међусобно повезани. Кроз њих је замислио музеј који ће „постати не само центар за историјско истраживање и главни извор инспирације у архитектури, занатству и уметности, већ и друштвени центар за националне покрете и конференције свих врста“.

Само име музеја је јасно указивало на предмет којим се он бави и на публику којој је намењен – „Amgueddfa Werin Cymru“ (на велшком) или „The Welsh Folk Museum“ (на енглеском) – Велшки народни музеј, а како је Пит писао: „Све што јача и подиже велшки живот ће бити добродошло овде“. Када говоримо о томе ко представља „народ“ који је предмет пажње Сент Фаганса, године 1946, Пит је био јасан у свом мишљењу да то нису само чланови друштва који живе на селу, већ су

2 Peate, I (1948) Amgueddfeydd Gwerin – Folk Museums. Cardiff: University of Wales Press.

обухваћени сви делови заједнице.³ Једина ограничења која је Пит, у својим раним размишљањима о музеју, наметнуо у овој инклузивности односила су се на питања језика и пола: „стварање и одржавање Велшког народног музеја јесте дужност Велшана у Велсу. Стога, разумно је очекивати да сваки члан колектива Велшког народног музеја, без обзира на то које све језике зна, буде Велшанин који говори велшким језиком“.⁴

Ово је била његова визија оснивања која је закупила машту људи у Велсу. Од самог почетка Сент Фаганс је примао око 80.000 посетилаца сваке године, а тај број је растао како су подизане нове зграде. Утицај музеја је био значајан и шире. Енергична стратегија прикупљања елемената за колекције је брзо повећавала величину Музеја јер су артефакти прикупљани из свих делова Велса, а од 1958. године, Музеј почиње и формално бележење дијалеката нације и фолклора. Дакле, осетила се потреба да се хитно успостави и подржи амбиција Музеја, тако да је 13 година након оснивања, број запослених порастао са 3 до скоро 70.⁵

Како се нови музеј развијао, Питов сопствени избор о томе шта би требало да буде одабрано за „оснаживање велшког живота“ или који делови заједнице представљају приоритет, произвео је визију Велса која одражава његово лично порекло. Први објекти који су одређени за поновно подизање су биле фарме, амбари, млинови и сеоска капела, а занатлије који су вршили демонстрације за публику илустровали су сеоске занате. Питови записи такође сугеришу промену у уверењима, од пионирске фазе из 1948. у којој је замислио Сент Фаганс као огледало нације, преко уверења, која је имао само десет година касније, да је улога музеја да брани сеоске заједнице и њихове вредности. Осим тога, дефинисање појма народни, који је био у имену музеја, сужено је у његовим позним годинама и односило се на оне заједнице које су остале релативно непромењене индустријализацијом.⁶ Такви ставови су потпуно разумљиви. Средином двадесетог века догодила се огромна промена у Велсу — сеоски начин живота је еродирао пред урбанизацијом, индустријализацијом и побољшањем саобраћајне инфраструктуре, а Сент Фаганс је добио улогу да очува традицију која се губила. Јасно је да је Пит, у време свог одласка у пензију, имао амбицију, не да његова креација буде огледало савременог Велса, већ да подсети Велс на културне темеље на којима би нација требало да гради своју будућност.⁷

Промена у Питовој визији током двадесеттворогодишње каријере у Сент Фагансу не би требало да изненађује. Његова почетна концепција народног музеја је била вежба на папиру, неоптерећена ограничењима буџета, очекивања и критике. У време Питовог одласка у пензију, Сент Фаганс је био кључна културна

3 Bassett, D A (1984) "The Making of a National Museum". Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion, 217-316.

4 Peate, I (1948) *Amgueddfeydd Gwerin – Folk Museums*. Cardiff: University of Wales Press

5 HC Deb 13 April 1961 vol 638 cc643-54.

6 Stevens, C 1986. Iorwerth C. Peate. Cardiff: University of Wales Press.

7 Peate, I (1969) "Our Most Precious Treasure". Amgueddfa.

институција у Велсу, која је привлачила око 180.000 посетилаца годишње и требало је да започне велики грађевински пројекат стварања галерија које су планиране још 1948. године. Штавише, сам Пит је прешао пут, вољно или не, од критичара културног естаблишмента до велике културне фигуре у сопственом уверењу.

Ова критика је била изражавана све чешће и све снажније, како од стране историчара левичарске оријентације, тако и од музејских професионалаца.⁸ Да сумирамо аргументе – Сент Фаганс је виђен као представа пречишћеног погледа на идиличну сеоску прошлост која искључује комплексност националне приче која обухвата сиромаштво и индустријализацију.⁹ Ови ставови су се искристалисали у чланку из 1981. године, који је написао Хивел Франсис у коме је Сент Фаганс окарактерисан као место које приказује „све о велшком плесу, музици, костимима, амбарима, занатству, кајацима, колима и идилично стерилисаним белим кућицама¹⁰. Легитимност ових критика је призната у Сент Фагансу и дошло је до бројних промена, које су представљале одговор, током осамдесетих година 20. века. У основи музеја било је промена у врсти објеката одабраних за поновно подизање на локацији, са новим нагласком на зградама из урбаних средина. Значајни додаци укључују ред рударских викендица (отворен 1987), који приказује променљиву судбину индустријске заједнице од 1805. до тада, и Рударски институт (отворен 1995). Интерно, Музеј се такође променио именовањем новог кустоса, Гераинта Џенкинса 1987. године. Џенкинс се залагао за већу строгост у одабиру предмета који улазе у збирке Музеја и у избору објеката за основу, како би се могле испричати јасније, можда мање пречишћене, приче о људима из Велса.¹¹

Ове промене су представљале свесне покушаје да се тежиште тумачења Сент Фаганса пребаци на прошлост Велса која укључује животе далеко различитијих група људи. Године 1995, ова амбиција је рефлектована у промени енглеског назива Музеја којим је Сент Фаганс скинуо акценат са „народни“ и преименован у „Музеј велшког живота“. Међутим, ове промене су, на неки начин, само преместиле стативе и други су почели да посматрају остале пропусе у приказивању велшког живота у Сент Фагансу. Историчар Дај Смит приметио је одсуство великог дела модерне културе у Сент Фагансу – биоскопа, фудбала и енглеског језика у Велсу¹². И док историчар уметности Питар Лорд примећује одсуство модерне уметности у Сент Фагансу¹³, а Сузан Пичфорд понавља уверење да Сент Фаганс представља стереотип о Велсу као назадном¹⁴, Сент Фаганс, као и сваки музеј, увек ће бити подложен критикама да искључује више него што је могуће приказати. Заиста, ако

8 Dicks, B (2000) "Heritage, place and community". University of Wales Press, Cardiff.

9 Williams-Davies, J and Thomas, B (2011) A mirror to the nation: museums reflecting changing identities. In G Chamberlain (ed) "Museums and meaning: idiosyncrasy, individuality and identity". MuseumID.

10 Francis, H (1981) "A nation of museum attendants". Arcade, 16 January, 8-9.

11 Jenkins, J G (1987) "Interpreting the heritage of Wales". Folk Life 25, 5-17.

12 Smith, D (1990) "Labour history and heritage", Social History Curators Group Journal, 18, 3-6.

13 Lord, P (1992) "The aesthetics of relevance". Gomer: Lladysul.

14 Pitchford, S (2008) "Identity tourism: imaging and imagining the nation". Emerald Publishing: Bingley.

се он посматра као складиште за меморију нације, увек ће бити несавршен, ако ни због чега, онда зато што се никада не би могло очекивати да сваки појединац, од 3,5 милиона људи који припадају овом народу, има јединствен став по питању онога што је важно запамтити.

Ипак, Сент Фаганс је наставио да се мења током последњих двадесет година. Спектар објеката у његовој основи је проширен отварањем реконструисаног села из Гвозденог доба 1992. године, што је проширило временски оквир музеја уназад до 500. године пре нове ере и изградњом приказа живота у будућности („Кућа будућности“), која је отворена 2001. године. Једна од галерија музеја је такође обновила поставку 2007. године отварањем изложбе која даје преглед мноштва идентитета који данас постоје у Велсу.

Сви ови потези су допринели да Сент Фаганс привуче нову публику, али највећи појединачни корак у том правцу учињен је 2001. године, као резултат иницијативе Велшке скупштинске владе која је обезбедила бесплатан улаз за све националне велшке музеје, што је довело до повећања броја посетилаца са 321.810 на 694.899 у само једној години. Данас примамо у просеку око 600.000 посетилаца годишње, где око 33% њих долази изван Велса.

Ово су сеизмички помаци у природи Сент Фаганса од Питовог времена. Повећали смо разноврсност онога што нудимо публици и сада привлачимо више људи у њиховој већој разноликости него икада раније. До данас, промене су биле постепене и засноване на пројектима, а Сент Фаганс у целини није био предмет било каквог улагања крупног капитала у његов развој још од отварања главног блока за посетиоце средином седамдесетих година 20. века. Почели смо да се бавимо тиме 2002. године, када је Национални музеј Велса водио трогодишњу јавну расправу са циљем да помогне развој визије за будућност свих седам својих музејских локација. Један од закључака ове визије јесте да би археолошку збирку из Народног музеја Кардифу требало преместити у Сент Фаганс, чиме се посетиоцима обезбеђује могућност да на једном месту сагледају све периоде живота људи у Велсу. Ова одлука је померила предмет Сент Фаганса са позиције да углавном приказује „живот“ у последњих 500 година до тога да представља историју последњих 250 миленијума. Као први корак у овој трансформацији, енглески назив Музеја поново је промењен у „Музеј националне историје Сент Фаганс“. Уследио је дужи период консултација и развоја у којем је Сент Фаганс дефинисао шта значи име Музеј националне историје и начин на који артикулише свој нови проширени временски оквир.

Кључ за овај процес је било прихватање да се Велс данас веома разликује од Велса у коме је Сент Фаганс први пут замишљен. Четрдесетих година прошлог века Велсом је чврсто управљано из Енглеске. Данас Велс има сопствену скупштинску владу и ужива све већа овлашћења при доношењу закона. Ендрју Грин, бивши национални библиотекар, истакао је да су ове промене довеле до промена у улози

националних институција културе, као што су Сент Фаганс, Национални музеј у Кардифу и Народна библиотека Велса. Када су основане, ове институције су представљале централну дефиницију културе Велса. У годинама које су уследиле, политичка независност донела је веће поверење у културу и климу у којој људи Велса слободније дефинишу себе коришћењем више различитих критеријума. У овом новом свету, Сент Фаганс и друге националне институције културе више немају ону исту моћ уједињених гласова који подучавају и због тога морају пронаћи нову улогу за себе.¹⁵

Такође, драматично је промењен број и разноврсност културних институција које служе Велсу. Године 1948, Сент Фаганс је био један од око једва 30 музеја у Велсу. Он је служио потребама заједница широм земље које су покушавале да разумеју и очувају своје наслеђе, као и да поставе своја сећања у националне перспективе. Данас постоји преко 100 музеја у свим деловима Велса и Сент Фаганс, као и друге националне институције, суочен је са изазовом како да задржи локални карактер и буде релевантан, а да у исто време остане националан и едукативан. Дискутабилно је да ли смо икада имали монопол на историјски наративни садржај — данас га сигурно немамо. Питање је постало још сложеније због чињенице да се културни положај музеја, такође, генерално променио. Као и библиотеке, музеји се суочавају са изазовом проналажења улоге у свету који нуди много више културних и слободних садржаја, од центара наслеђа до места за разоноду, од телевизије до интернета. Такмичимо се за пажњу на прометном тржишту са конкуренцијом која има маркетиншке буџете много веће од наших и за публику која је заиста разноврсна. Неке индикације ове разноликости се могу сагледати у евиденцији националног пописа из 2011. године: 2,3% становништва Велса (преко 70.000 људи) изјаснило се да су азијског порекла, а 0,6% (више од 18.000) се дефинишу као Црнци или Црни Британци. Сви ти људи су део нације и имају право да пронађу нешто о себи приликом посете свом националном музеју, било преко приказивања њихове религије, радног века или бележењем њихових личних прича.

Обим и сложеност изазова са којима се суочавамо у дефинисању будућности Сент Фаганса застрашујући су. Уколико покуша да одржи корак са свим овим променама и да их све забележи, видеће се да Сент Фаганс увек заостаје на културном пољу покушавајући да сустигне различите делове Велса док се они мењају. Сент Фаганс има још једну улогу, можда ближу Питовој оригиналној визији, улогу фацилитатора дебата о нацији и њеном идентитету, а не арбитра онога што се налази унутар или изван једног националног канона. У будућности, зграде које поново будемо подизали и галеријски прикази које будемо постављали биће у функцији подстицања и ширења ових дебата.

Прва фаза у овом поновном развоју Сент Фаганса је пројекат вредан 25,5 милиона фунти, којим ће се освежити главни музејски блок и обезбедити

15 Green, A (2007). "The future of National Libraries and Archives". In Osmond, J (ed) *Myths, memories and futures: the National Library and National Museum in the Story of Wales*, p 77-91. Cardiff: Institute of Welsh Affairs.

додатни галеријски простор и зграде за посетиоце. Када буде завршен 2017. године, посетиоци ће ући у музеј преко наткривеног дворишта, довољно великог да прими огроман број људи који долазе да нас посете. У том простору, они ће бити упознати са разноликошћу ствари у понуди Сент Фаганса: галерије, дворца, поново подигнути објекти, археолошки конструкти и догађаји који свакодневно оживљавају ово место.

Ово двориште ће водити у две нове галерије. Прва ће представити посетиоцима кључне моменте велшке историје кроз археолошке и историјске збирке Музеја. Ово није покушај да се произведе дефинитивна историјска прича о Велсу, већ механизам кроз који прошлост може да се искористи као одскочна даска; на тај начин би посетиоци могли да сазнају више о данашњем Велсу. На пример, у једној поставци посетиоцима ће бити представљена раскошна хаљина направљена за даму из 18. века, у време када је већина људи у Велсу живела у сиромаштву – са упадљивим паралелелама на данашњу ситуацију. У другом делу, биће истражена улога данашње религије у Велсу кроз статуе Дурга, поручене од Хинду заједнице у Велсу. Посетиоци ће бити охрабривани да коментаришу сваку од ових поставки, тако да ће наредни посетиоци видети галерију историје Велса коју су обликовали сами Велшани. Друга галерија у главној згради ће искористити ширину збирки музеја да прикаже много различитих начина како су људи живели и умирали у Велсу. Од давних предака који су ловили дуж обале, до туриста на одмору у караванима; од врста хране коју су људи конзумирали, до начина на који су сахрањивани. Ако прва галерија представља националну слику, друга је прозор у животе обичних људи, а ту се опет надамо да ће публика реаговати говорећи нам о томе како живе своје животе.

Трећа галерија ће бити изграђена на самом крају музејског круга, што ће охрабрити посетиоце да истраже претходно недовољно развијени део отвореног простора. Њена тема је била у срцу Питове почетне визије за Сент Фаганс: традиционални занати. Пит је артикулисао ову визију тако што је настанио занатлије у музеј, а галерије испунио занатским производима. У овом новом простору идемо корак даље у његовој визији и охрабрујемо посетиоце да испробају своје способности у занатским делатностима, као што су предење вуне, прављење конопца, корпарство или израда мозаика. Овде је поново нагласак на оснаживању посетилаца у вештинама, тако да одлазак у Сент Фаганс није само рефлексија прошлости, већ и прилика да се промени садашњост.

Друга значајна промена коју ће посетиоци видети у будућем Сент Фагансу је директан одговор на нашу нову мисију да обухватимо пун распон људске историје у Велсу. Приказивање археолошке збирке у оквиру главне галерије ће делимично испунити овај циљ, али за многе људе обилазак Сент Фаганса интегрално је повезан са истраживањем порекла, стога је важно да добију осећај нове дубине времена када истражују ову локацију на отвореном. Немогуће је да Музеј представи све

периоде у једном потезу, тако да је изабрано да се изграде археолошки конструкти који одражавају два кључна момента из прошлости Велса: гвоздено доба (представљено кроз реконструкцију окућнице на основу једне ископине у Брин Ериру на Ангелсију, замењујући „Келтско село“ које је раније постојало у Музеју), и средњовековни период (преко реконструкције суда велшких кнезова, на основу Лис Росира, такође на Ангелсију). Партиципативни приступ који је централни у новом Сент Фагансу биће оличен у овим новим објектима. Окућница из Гвозденог доба ће бити изграђена од стране тимова волонтера које ће предводити наш градитељски тим, чиме се обезбеђује нова шанса за Велшане да оставе свој траг на овом месту. Суд велшких кнезова ће нам обезбедити место које се може користити за преноћиште, тако да ће школа која се налази предалеко од Сент Фаганса моћи да организује излете, а ученици могу преноћити код нас и на тај начин искусити живот у средњовековном Велсу.

Ово су значајне промене и биће потребно неколико година пре него што остваре своје циљеве, али на крају надамо се да ће посетиоци видети Сент Фаганс, не само као место где кустоси организују изложбе за њих, већ и као место које они сами обликују. Надамо се да ће сви, на овај начин, у будућности препознати нешто о себи у Сент Фагансу. Да ли би се Јорверт Пит сложио са тим? Он би сигурно препознао потребу да се Сент Фаганс даље развија, као што је и сам рекао још 1948. године: „Ни у једном музеју, а понајмање у народном музеју, не сме доћи до застоја“. Да ли би он одобрио правац којим се кренуло? На много начина, ово је правац који је и он сам дефинисао: музеј који служи као живи центар заједнице, а не споменик мртвим културама; музеј који представља извор инспирације, зрачи енергијом, јача и даје полет животима људи у Велсу. Постављањем гласа народа у центар Сент Фаганса, остаћемо верни велшком имену Музеја, непромењеном од самог почетка – *Amgueddfa Werin Cymru* (дословно Народни музеј).

DR BETH THOMAS
DR STEVE BURROW

Changing St Fagans: what would Iorwerth Peate think?

The ashes of Iorwerth Peate are buried beneath a yew tree in the grounds of a Unitarian Chapel which was moved to St Fagans in 1956. The plaque which marks his resting place reads:

Isod y Mae Lluch
Iorwerth Cyfeiliog Peate
1901–1982.
Prif Sylfaenydd a Churadur Cyntaf. Amgueddfa Werin Cymru

[Here lie the remains of Iorwerth Cyfeiliog Peate. 1901 – 1982. Founder and First Curator. The Welsh Folk Museum]

Dr Peate had been a member of staff within the National Museum of Wales for 55 years, and the dominant intellectual figure at St Fagans since its foundation in 1948. His photograph still hangs at the top of the stairs in the office block in St Fagans, his memory still permeates the institution and his beliefs provide a touchstone against which developments at the museum can be measured. Today, St Fagans is beginning the single greatest period of change since its foundation, and it is timely therefore to look back at Peate's original vision and to ask the question: what would Peate make of the St Fagans of today, and the changes which are taking place?

Iorwerth Peate was brought up in rural Montgomeryshire, the son of a carpenter. His interest in folklife and its associated material culture was already evident in his early twenties, encouraged by summers spent with the Norwegian linguist Alf Axelsson Sommerfelt who visited Montgomeryshire to improve his Welsh. Beginning work in the Archaeology Department of the National Museum of Wales in Cardiff in 1927, Peate set about raising the profile and status of the museum's Bygone collections. In 1933 he was promoted to become keeper-in-charge of the newly defined "Sub-department of Folk Culture and Industries", and in 1936 his sub-department was again promoted to become a full department.

Peate was, in a sense, riding a cultural wave throughout these years. The absence of an open-air / folk museum within the National Museum of Wales's portfolio had been recognised as long ago as 1910¹, and the lack of such a museum anywhere in the UK

1 Bassett, D A (1984) "The Making of a National Museum". Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion, 217-316.

was noted again in 1928 when the Carengie Trustees bemoaned the fact. The National Museum of Wales took formal steps to explore the potential of a folk museum for Wales in 1930 when its Director, Cyril Fox, visited Scandinavia with two members of the museum's council to appraise themselves of developments in Skansen. On their return they recommended that the National Museum of Wales should look for a suitable site for a similar museum in Wales. But while, the museum had opened the door, it was Peate who stepped through it and in so doing took up the challenge of developing Wales's social history collections, and of ensuring that the cause of the new folk life museum was promoted throughout the country.

Peate's ambitions came to fruition unexpectedly on 4 February 1946, when the Earl of Plymouth and his mother visited Cyril Fox to tell him that they were willing to donate St Fagans Castle and 18 acres to the museum. Later negotiations saw this area increased to 98 acres to allow space for re-erected buildings, and on 17 May, the museum's council accepted the gift.

Peate developed and crystallised his vision for St Fagans over the course of the next two years, publishing them in 1948, the year in which the new museum opened. In his view, folk museums served to link the past to the present and so "to provide a strong foundation and a healthy environment for the future of their people", furthermore they were to be "living community-centres not memorials of a dead culture... [each one a]... fountainhead of new cultural energy". Of St Fagans in particular his ambition was that the museum would "integrate within itself all the elements of Welsh Life. As a picture of the past and a mirror of the present, it will be an inspiration for our country's future: from it will radiate energy to vitalize Welsh life."²

He conceived the museum in three parts, each with a different interpretive role. The castle, from which the museum grew, was to illustrate the life and culture of the Welsh aristocracy. A main museum block, containing a library, lecture rooms and galleries, was to be a national centre for all information relating to Welsh life. The open-air section of the museum was to have re-erected buildings displaying "a true picture of the other aspects of Welsh life and culture". The castle was present from the initial opening of the museum in 1948, the first buildings were re-erected in the open-air section in 1951, but the main museum block took longer, having to wait until the 1960s before it was recognised as a funding priority by government. Each of these elements was integral to Peate's vision. Through them he imagined a museum which would "become not only a centre for historical research and a fountain-head of inspiration in architecture, craftsmanship and art but also a social centre for national movements and conferences of all kinds."

The subject and audience for this new museum was clearly stated in the museum's name "Amgueddfa Werin Cymru" (in Welsh) or "The Welsh Folk Museum" (in English) and, as Peate wrote; "Nothing which strengthens and uplifts Welsh life will be unwelcome here". As for who constituted the "folk" or "gwerin" that were to be St Fa-

² Peate, I (1948) *Amgueddfeydd Gwerin – Folk Museums*. Cardiff: University of Wales Press.

gans subject, in 1946, Peate was clear in his view that they were not just the rural members of the society, but were to include all parts of the community³. The only limits on Peate's inclusiveness in his early imaginings of the museum comes with the subject of language and gender: "The creation and maintenance of the Welsh Folk Museum is the duty of Welshmen in Wales. For that reason, it is reasonable to expect that every member of the Welsh Folk Museum staff whatever other languages he may know, will be a Welsh-speaking Welshman"⁴.

This was his founding vision, and it captured the imagination of people in Wales. From the very start St Fagans received around 80,000 visitors each year, and this figure grew steadily as new buildings were added to the grounds. The impact of the museum was also significant further afield. A vigorous collecting strategy saw the museum's collections increase rapidly in size as artefacts were collected from across Wales, while from 1958 the museum also began the formal recording of the nation's dialects and folklore. So urgently felt was the need to establish and support the ambitions of the museum, that in the 13 years after its foundation, its complement of staff swelled from 3 to nearly 70⁵.

But as the new museum developed, Peate's own choice as to what should be selected to "strengthen Welsh Life", or which parts of the community were to be prioritised, produced a vision of Wales which reflected his own background. The first buildings selected for re-erection were farmhouses, barns, mills and a rural chapel, while the craft-people who demonstrated for the public illustrated rural crafts. Peate's writings also suggest a shift in his own beliefs, from a pioneering phase in 1948 in which he imagined St Fagans as a mirror to the nation, towards a belief held, just ten years later, that the museum's role was to defend rural communities and their values. Furthermore his definition of the folk that were to be the museum's subject had narrowed in his later years to become those communities comparatively unaffected by industrialisation⁶. Such views are entirely understandable. The mid-twentieth century saw massive change within Wales as rural ways of life were eroded in the face of urbanisation, industrialisation and improvements to the transport infrastructure, and St Fagans had a role in preserving traditions which were being lost. But what is clear is that by the time of his retirement, Peate's ambition was not that his creation should mirror contemporary Wales, but that it should remind Wales of the cultural foundations upon which the nation should build its future⁷.

The shift in Peate's vision over the course of a twenty-three year career at St Fagans should not surprise. His initial conception of a folk museum was a paper exercise, unbounded by limitations of budget, expectation and critique. By the time of his retire-

3 Bassett, D A (1984) "The Making of a National Museum". Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion, 217-316.

4 Peate, I (1948) *Amgueddfeydd Gwerin – Folk Museums*. Cardiff: University of Wales Press.

5 HC Deb 13 April 1961 vol 638 cc643-54.

6 Stevens, C 1986. Iorwerth C. Peate. Cardiff: University of Wales Press.

7 Peate, I (1969) "Our Most Precious Treasure". *Amgueddfa*.

ment, St Fagans was a key cultural institution in Wales, it was attracting around 180,000 visitors every year and was about to embark on a major building project to create the galleries which Peate had planned back in 1948. Furthermore, Peate himself had moved, willingly or not, from being a critique of the cultural establishment to becoming a major cultural figure in his own right.

This critique was expressed with increasing frequency and vigour both by left-wing historians and museum professionals⁸. To summarise the arguments, St Fagans was seen as presenting a sanitised view of an idyllic rural past and excluding the complexity of a national story that included deprivation and industrialisation⁹. These views were crystallised in a 1981 article by Hywel Francis in which St Fagans was characterised as being “all about Welsh dance, music, costume, barns, crafts, coracles, carts and idyllic sterilised white cottages”¹⁰. The legitimacy of these critiques was recognised within St Fagans and a number of changes occurred in the 1980s in response. In the grounds of the museum there was a shift in the type of buildings selected for re-erection on the site, with a new emphasis on buildings from urban settings. Notable additions included a row of miners’ cottages (opened in 1987), which displayed the changing fortunes of an industrial community from 1805 until, what was then, the present, and a Miners Institute (opened in 1995). Internally the museum also changed, with the appointment of Geraint Jenkins in 1987 as Curator. Jenkins argued for greater rigour in the selection of artefacts entering the museum’s collections, and in the choice of buildings for the grounds so that clearer, perhaps less sanitised, stories could be told about the people of Wales¹¹.

These changes were conscious attempts to shift the balance of interpretation at St Fagans towards a view of Wales’s past which includes the lives of a far greater variety of people. And in 1995, this ambition was reflected in a change to the museum’s English name which saw St Fagans drop its emphasis on “folk” and rebrand itself as “The Museum of Welsh Life”. However, these changes have, in a way, just moved the goal posts and others have stepped up to observe other gaps in the portrayal of Welsh life at St Fagans. Historian Dai Smith noted the absence of much of modern culture at St Fagans – cinema, football, and the English language in Wales¹². While art historian Peter Lord observed the absence of modern art at St Fagans¹³, and Susan Pitchford reiterated the belief that St Fagans stereotyped Wales as backward¹⁴. St Fagans, like all museums, will always be vulnerable to the criticism that it excludes more than it is possible to display. And indeed, as a storeroom for the nation’s memory it will always be imperfect, not least

8 Dicks, B (2000) “Heritage, place and community”. University of Wales Press, Cardiff.

9 Williams-Davies, J and Thomas, B (2011) A mirror to the nation: museums reflecting changing identities. In G Chamberlain (ed) “Museums and meaning: idiosyncrasy, individuality and identity”. MuseumID.

10 Francis, H (1981) “A nation of museum attendants”. *Arcade*, 16 January, 8-9.

11 Jenkins, J G (1987) “Interpreting the heritage of Wales”. *Folk Life* 25, 5-17.

12 Smith, D (1990) “Labour history and heritage”, *Social History Curators Group Journal*, 18, 3-6.

13 Lord, P (1992) “The aesthetics of relevance”. *Gomer: Lladysul*.

14 Pitchford, S (2008) “Identity tourism: imaging and imagining the nation”. Emerald Publishing: Bingley.

because the nation's 3.5 million members could never be expected to have a single view on what it is important to remember.

Nonetheless, St Fagans has continued to change over the last twenty years. The spectrum of buildings in its grounds was enhanced with the opening of a reconstructed Iron Age village in 1992, which extended the museum's timeline back to 500 BC, and the building of a depiction of future living ("The House of the Future") which was opened in 2001. One of the museum's galleries was also redisplayed in 2007 with the opening of an exhibition which looked at the plurality of identities existing in Wales today.

All of these moves have helped to broaden the appeal of St Fagans to new audiences, but the single greatest step in this direction came in 2001 as a result of a Welsh Assembly Government initiative which provided free entry to all the National Museum of Wales sites and led to an increase in visitor numbers from 321,810 – 694,899 in the space of a single year. Today we receive an average of around 600,000 visitors every year, with about 33% of these people coming to us from outside of Wales.

These are seismic shifts in the nature of St Fagans since Peate's day. We have increased the diversity of what we offer to the public, and we now appeal to more people in greater variety than ever before. But to date, change has been incremental and project-based, St Fagans as a whole has not been subject to any major capital redevelopments since the opening of the main visitor block in the mid-1970s. Work began to address this in 2002 when Amgueddfa Cymru - National Museum Wales undertook a 3 year public consultation to aid in the development of a vision for the future of all seven of its museum sites. One of the conclusions of this Vision was that the archaeological collections should be moved from National Museum Cardiff, to St Fagans, thereby providing visitors with an overview of all periods of human occupation in Wales at a single venue. This decision shifted the St Fagans subject from being predominately the "life" of the last 500 years, to become the history of the last 250 millennia. As a first step in this transformation, the museum's English name was changed again to "St Fagans National History Museum". This was followed by an extended consultation and development period in which St Fagans defined what it meant by a National History Museum and how it would articulate its new extended timeline.

Key to this process has been an acceptance that the Wales of today is very different from the Wales in which St Fagans was first imagined. In the 1940s Wales was firmly governed from England. Today Wales has its own devolved Assembly Government and enjoys an increasing range of law-making powers. Andrew Green, former National Librarian, has noted that these changes have led to a change in the role of national cultural institutions like St Fagans, National Museum Cardiff and the National Library of Wales. When these institutions were established they were central to the definition of Wales's culture. But in the years which have followed, political independence has brought greater cultural confidence and a climate in which the people of Wales are freer to define themselves using a variety of different criteria. In this new world, St Fagans

and other national cultural institutions no longer have the same power as unifying explanatory voices and so must find a new role for themselves¹⁵.

The number and variety of cultural institutions serving Wales has also changed dramatically. In 1948, St Fagans, was one of only about 30 museums in Wales. It served the needs of communities across Wales who were attempting to understand and preserve their own heritage, as well as setting those same memories into a national perspective. Today, there are over 100 museums in all corners of Wales and St Fagans, like other national institutions, faces the challenge of how to be local and relevant at the same time as being national and explanatory. Whether we ever had a monopoly on the historical narrative is debatable, but certainly today we do not. To add complexity to the issue, the cultural position of museums has also changed more generally. Like libraries, museums face the challenge of finding a role in a world which offers many more cultural and leisure outlets, ranging from heritage centres to leisure centres, from television to the internet. We compete for attention in a congested market against competitors who have marketing budgets that dwarf our own and for a public which is truly diverse. Some indication of this diversity can be seen in the records of the 2011 national census. 2.3% of the Welsh population (over 70,000 people) defined themselves as being of Asian descent, 0.6% (over 18,000) defined themselves as Black or Black British. All of these people are a part of the nation and have a right to find something of themselves in a visit to their national history museum, whether it is through portrayals of their religion, their working lives or the recording of their personal stories.

The scale and complexity of the challenge we face in defining St Fagans for tomorrow is daunting. To attempt to keep up with all these changes and to provide snapshots of them all will always see St Fagans lagging behind the cultural curve, always trying to catch up as different parts of Wales move on. But St Fagans has another role, perhaps closer to Peate's original vision, as a facilitator of debates about the nation and its identity, rather than as the arbiter of what is inside or outside a single national canon. In future, the buildings we re-erect and the gallery displays we produce will all serve to encourage and broaden those debates.

The first stage in this redevelopment of St Fagans is a £25.5 million project to refresh the main museum block and to provide additional gallery space and buildings for visitors. When it is completed in 2017, visitors will enter the museum via a covered courtyard large enough to cope with the enormous volume of people who come to see us. In that space they will be introduced to the diversity of things on offer at St Fagans: the galleries, the castle, the re-erected buildings, archaeological constructs, and the events that bring the place to life each day.

Two new galleries will lead off from this courtyard. The first will introduce visitors to key moments from Welsh history as told through the museum's archaeological and historical collections. This is not an attempt to produce a definitive historical narrative

15 Green, A (2007). "The future of National Libraries and Archives". In Osmond, J (ed) *Myths, memories and futures: the National Library and National Museum in the Story of Wales*, p 77-91. Cardiff: Institute of Welsh Affairs.

for Wales, but a mechanism through which the past can be used as springboard from which visitors can learn more about the Wales of today. For example, in one display visitors will be introduced to an opulent dress made for an 18th century lady at a time when most people in Wales lived in poverty - a situation with striking parallels today. In another display, the role of religion in Wales today will be explored through a statue of Durga, commissioned by a Hindu community in Wales. The responses of visitors will be encouraged at all these displays so that subsequent visitors will see a gallery of Welsh history shaped by the people of Wales themselves. The other gallery in the main building will take advantage of the breadth of the museum's collections to show the many different ways that people have lived and died in Wales. From early people hunting along the shoreline, to tourists holidaying in caravans; and from the types of food people ate, to the manner in which they were buried. If the first gallery is the national picture, this is the window into the lives of ordinary people, and here again we hope that the public will respond to the displays, letting us know about the way their own lives are lived.

The third gallery will be built at the far end of the museum's grounds, thereby encouraging visitors to explore a previously under-developed part of the open-air site. It's theme is one which was at the heart of Peate's initial vision for St Fagans: traditional crafts. Peate articulated this vision by ensuring that exhibiting craftspeople populated the site, and that craft objects filled the galleries. In this new gallery we take his vision a step further and encourage visitors to try their own hand at a range of craft activities, whether it be carding wool, rope-making, basketry or designing mosaics. Here again, the emphasis is on empowering visitors with skills so that a trip to St Fagans is not just a reflection on the past, but an opportunity to change their own present.

The other significant change that visitors will see in this future St Fagans is a direct response to our new mission to encompass the full span of human history in Wales. Displaying archaeology collections within the main galleries will go part way to delivering on this goal, but for many people a trip to St Fagans is integrally linked to an exploration of the grounds and it's important that they get a sense of the new time depth when they explore the open-air site. It's impossible for the museum to present all periods of time in one go, so the choice has been made to build archaeological constructs which reflect two key moments from Wales's past: the Iron Age (presented through a reconstruction of a farmstead based on one excavated at Bryn Eryr on Anglesey, and replacing the museum's earlier "Celtic Village"), and the medieval period (via the reconstruction of a court of the Welsh princes, based on Llys Rhosyr, also on Anglesey). The participatory approach which is central to the new St Fagans will be embodied in these new buildings. The Iron Age farmstead will be built by teams of volunteers guided by staff from our own building team, thereby providing fresh chances for the people of Wales to leave their mark on the site. The court of the Welsh princes will also provide us with a venue which can be used for sleepovers, allowing school based too far from St Fagans to allow a day trip, to send classes to us for overnight stays in which they experience life in medieval Wales.

These are considerable changes and it will take several years before they reach fruition, but at their conclusion we hope that visitors will view St Fagans, not just as a place where curators develop exhibits for them, but as a place that they themselves shape. By this means we hope that everyone will, in future, recognise something of themselves at St Fagan. Would Iorwerth Peate approve? He would certainly recognise the need for St Fagans to develop, as he himself said in 1948: “No museum least of all a folk museum, must come to a standstill”. Would he approve of the direction that is being taken? In many ways it is the direction which he himself first articulated: a museum which serves as a living community-centre, not a monument to dead cultures; and a museum which provides a fountain-head of inspiration, radiating energy, and strengthening and uplifting the lives of people in Wales. By placing the voice of the people at the centre of St Fagans we will also remain true to the museum’s Welsh name, unchanged through all its history, “Amgueddfa Werin Cymru”, literally, the People’s Museum.

ДР БЕТ ТОМАС / ДР СТИВ БУРОУ
ПРОМЕНЕ У СЕНТ ФАГАНСУ И КАКВО БИ БИЛО
МИШЉЕЊЕ ЈОРВЕРТА ПИТА

DR BETH THOMAS / DR STEVE BURROW
CHANGING ST FAGANS: WHAT WOULD JORWERTH
PEATE THINK?

КАКО ЈЕ ПОЧЕЛА ПРОШЛОСТ.
НАСТАНАК ПРВОГ МУЗЕЈА НА
ОТВОРЕНОМ НА КАВКАЗУ

**How the Past Began.
At the Origins of the First Open
Air Museum in the Caucasus**

Нана Мепаришвили

Музејски саветник
Грузијски народни музеј, Г. Читаија - Етнографски
музеј на отвореном, Тбилиси, Грузија

Nana Meparishvili

Museum Consultant
Georgian National Museum, G. Chitaia Open Air
Ethnographic Museum, Tbilisi, Georgia

Нана Мепаришвили је архитекта; ради на културном наслеђу, тачније на пољу традиционалне архитектуре. Као водећи партнер у Унији „Грузијска кућа“, она сарађује са Грузијским народним музејом (ГНМ), Гиорги Читаија - Етнографским музејом на отвореном као консултант у области развоја музеја. Године 2010, водила је тим који је израдио десетогодишњи развојни план Музеја на отвореном. Године 2012, водила је пројекат дизајна (прва фаза) новог регионалног музеја на отвореном у Аџари у Грузији. Нана Мепаришвили је осмислила први едукативни курс о архитектури грузијског традиционалног стана, који се успешно предаје на два грузијска универзитета. Од 2012. године, она је предавач на државном универзитету Илиа. Нана Мепаришвили ради на истраживању за своју докторску дисертацију чија је тема „Развој система управљања културним наслеђем у Грузији на примеру музеја на отвореном“. Од августа 2013, члан је конференцијског одбора Међународног комитета за архитектуру и музејске технике.

Nana Meparishvili is an architect, working on cultural heritage, specifically – on traditional architecture. Being a managing partner in the Union “Georgian House”, she cooperates with Georgian National Museum (GNM), Giorgi Chitaia Open Air Museum of Ethnography as a consultant in a context of the Museum development. In 2010 she led a team to create 10-Year-Development-Plan of Open Air Museum. In 2012 she led the design project (the first stage) of a new regional open air museum in Ajara, Georgia. Nana Meparishvili developed the first educational course on the architecture of Georgian traditional dwelling, which was successfully taught in 2 Georgian Universities. Since 2012 she is a lecturer in Ilia State University and teaching undergraduate students. Nana Meparishvili is working on her PhD research, the topic of which is „Development of Cultural Heritage Management System in Georgia On The Example of Open-air Museums“. Since August, 2013, she is a board-member of ICOM/ICAMT (International Committee for Architecture and Museum Technics).

Апстракт

Први музеј на отвореном у целој Кавкаској области основан је у Грузији, у Тбилисију, 1966. године, а оснивач је познати грузијски етнограф и академик Гиорги Читаија. Иноватор, научник, професор, радник на терену, специјалиста за музеје – распон његових професионалних активности је широк, али најважнији део је развој етнографске науку у Грузији. Своју јавну и научну каријеру започео је у периоду када су земља и време стајли на раскрсници века, а своје научне активности заједно са почетком нове епохе у историји народа Грузије. Гиорги Читаија је 75 година био активно ангажован у друштвеном и научном животу. Под његовим вођством је Грузијско историјско друштво наставило проучавање традиције. Он је био члан неколико редакција и академских савета, уредник великог броја научних часописа, серијских публикација и монографија, члан Међународне комисије за проучавање пољопривредних алатки, члан уређивачког одбора Светске библиографије, итд. „Академик Гиорги Читаија је проживео дуг, тежак и плодан живот. Рођен крајем 19. века и скоро доживео да види крај 20. Био је тежак јер се почетак његове научне активности поклопио са периодом марксистичке методологије. Ревизија и рушење старих традиција, као и процес усвајања нове визије света, нису били једноставни и безболни. Било је неопходно одрећи се традиционалних ставова и понекад променити начин размишљања, дати му нови правац. Његова каријера је била плодна јер су школа коју је основао и научна продукција коју је створио постале надалеко познате, а добијао је и признања широм света.“ (О. Робакидзи, *Радови Гиоргија Читаије, Књига III, Тбилиси, 2001*).

Abstract

The first open-air museum in the whole Caucasus was founded in Georgia, Tbilisi, in 1966, by a famous Georgian ethnographer and academician, Giorgi Chitaia. Innovator, scientist, teacher, field worker, museum specialist – the range of his professional activities is wide, but the main one is development of science of ethnography in Georgia. He started his public and scientific career with the period when the country and the time stood at the crossroads of the century and his activities as a scholar started together with the beginning of a new epoch in the Georgian people's history. For 75 years Giorgi Chitaia was actively engaged in social and scientific life. Under his guidance Georgian historical society continued observing the famous traditions. He was a member of several editorial boards and academic councils, an editor of a great number of journals, series of publications and monographs, a member of the International Commission on Studying Agricultural Implements, a member of the editorial board of the World Bibliographia, etc. "Academician George Chitaia lived a long, difficult and fruitful life. His life was long because George Chitaia was born in the end of the 19th century and he lived almost to see the end of the 20th century. His life was difficult because the beginning of his scientific activities coincided with the period of Marxist methodology. Revision and breaking of old traditions as well as the process of adoption of a new world outlook were not simple and painless. It was necessary to give up traditional views and sometimes to change thinking, give it a new direction. And his career was fruitful because the school he has established and scientific production created have become widely known and he has obtained world-wide recognition." (A. Robakidze, *Giorgi Chitaitas' Works, Volume III, Tbilisi, 2001*).



1
Г. Читаија Етхнографски
музеј на отвореном. Фото:
Нана Мепарисхвили

1
G. Chitaia Open Air Museum
of Ethnography. Photo by
Nana Meparishvili

2
Гиорги Читаија, Вера
Бардавелидзе (на коњу) и
студенти током боравка
на терену. Фотографија из
архиве Г. Читаија

2
Giorgi Chitaia, Vera
Bardavelidze (straddled on
the horse) and students
during the field trip. Photo
from G. Chitaia's archive.

3
Кабинет Гиоргија Читаија
са његовим личним
предметима и приватном
библиотеком. Фото: Нана
Мепаришвили

3
The Cabinet of Giorgi
Chitaia with his memorial
items and private library.
Photo by Nana Meparishvili

НАНА МЕПАРИШВИЛИ

Како је почела прошлост.

Настанак првог Музеја на отвореном на Кавказу

Идеја о оснивању музеја на отвореном је настала крајем 19. века, првенствено у Скандинавији. Године 1881, краљ Оскар II је основао први светски музеј на отвореном у својој летњој резиденцији у близини Кристианиа (данашњи Осло), који је постао саставни део Норвешког народног музеја 1907. године. Инспирисан посетом музеју на отвореном у Ослу, Артур Хазелијус (1833-1901) основао је музеј на отвореном Скансен у Стокхолму 1891. године, који је касније постао нека врста модела за музеје на отвореном у престоницама и највећим градовима Северне и Источне Европе. Идеја о постепеном прикупљању историјских зграда је постала популарна и убрзо, поред Норвешке и Шведске, ове врсте музеја отворене су у Финској, Данској, Холандији, Балтичким државама, а касније и на другим континентима.

Први музеј на отвореном у Кавказу основан је 27. априла 1966. у Грузији, у Тбилисију, а његов оснивач је познати грузијски етнограф и академик Гиорги Читаија.

Од двадесетих година прошлог века, он предводи етнологију, област која је постала позната као етнографија током тридесетих година двадесетог века.

ЗАШТО ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЈ?

Прошле године, за време годишње конференције Асоцијације европских музеја на отвореном у Немачкој, један од учесника ме питао: „Зашто још увек користите тако совјетски термин да означите музеј на отвореном?“ Одговор на ово питање је веома занимљив и важан у исто време.

Идеја о стварању музеја на отвореном у Грузији се први пут јавила 1940. године. Међутим, све до 1964, научно-теоријске и организационе активности за припрему музеја су спровођене у полутајним условима, јер су такве културне иновације сматрале непотребним луксузом. Двадесетих година прошлог века, марксистички приступ је брзо уведен у научне школе. Као и свака друга револуција, и Револуција из 1917. раскинула је са старим начинима размишљања. Као резултат тога, област етнологије је потпуно елиминисана, а од тридесетих година термин „етнографија“

постаје уобичајено име за ову област.¹ До овог периода, радови грузијских научника су етнологског карактера. „Грузијска етнологија“ се појављује у наслову првог рада Г. Читаије и иако је сам назив промењен, сви његови радови су заправо етнологског карактера.

Г. Читаија је разликовао *етнологију* од *етнографије* и приметио да је опис саставни део истраживања и да је етнографски детаљ важан за етнологију, као и за антропологију — комплетна реконструкција људског скелета је могућа кроз један део остатка људског тела као што је вилица²: „Немогуће је замислити историју људи без проучавања функција и карактеристика њихове културе и начина живота. У том смислу, ниједна дисциплина није тако близу људима као што је етнографија која проучава етнографске чињенице и догађаје у живој стварности“. Дакле, Г. Читаија је разрадио софистициран метод за етнографски, теренско-истраживачки рад, који је назван Сложено-интензивна метода³. Поступак предвиђа научно снимање и анализу етнографских извора који су се сматрали примарним историјским изворима. Након тога, научни циљеви етнографије, база података студија, као и теоријско-практична пола ове области коришћена су кроз метод који је увео Г. Читаија. Зато је грузијска школа била препозната као једна од најјачих етнографских школа у свету. Г. Читаија је био истакнути представник ове школе и оснивач ове области.

ГИОРГИ ЧИТАИЈА

Гиорги Читаија је рођен 23. новембра 1890, у Потиију у Грузији. Био је мршав и склон болести. Гиорги је био четврто дете у породици. Упркос финансијским изазовима са којима се суочавала породица, његови родитељи су га увек подстицали на стицање образовања. До тада, у школама у Потиију, сви предмети су били предавани само на руском језику. Формирање Гиоргија Читаије, као патриоте и личности окренуте јавности, почело је још у детињству — био је међу оним ученицима старијих разреда који су ступили у штрајк захтевајући да језик наставе у средњим школама буде грузијски. „Због тога ми је учитељ опалио шамар и остатак свог живота осећам како ми тај образ бриди“ — рекао је научник.

Гиорги је био пети разред када се заједно са својим вршњацима укључио у антируски политички покрет. Дистрибуирао је забрањену штампу. Револуција је праћена осветом — Потии је спаљен, људи су затварани и убијани. По завршетку

1 Етнографско знање има корене у далекој прошлости. Међутим, као посебна наука, етнографија се издвојила тек средином 19. века. Етнографија је саставни део етнологије. Њен најзначајнији извор је материјал добијен директно из реалности која се живи, са теренских истраживања. Основни циљ етнологије јесте да разјасни главне узроке успостављених образаца понашања, обичаја и начина живота.

2 „Етнографске специфичности Грузије“, Г. Читаија, 1925.

3 Сложено-интензивна метода подразумева комплексно и интензивно проучавање етнографије, приказ одређених елемената културе као целине, који разматра технику, структуру и функцију у оквиру културно-историјске димензије. Овај метод укључује неопходност коришћења историјског модела.

школе, морао је да ради физичке послове како би помогао својој породици мада никада није престао да размишља о школовању. Његов упорни нагон за образовањем није прошао незапажено. Формирање његове личности научника и високообразоване особе је било под великим утицајем неких реномираних јавних личности: на захтев градоначелника Потија, Ника Николадзеа, отац га је послао у Тбилиси (главни град) у Мушку гимназију. Након што је завршио гимназију са одликом, наставник грузијског језика С. Гиоргадзе се бринуо о њему и саветовао га да се упише на грузијско-јерменски одсек Факултета за оријенталне студије на Универзитету у Санкт Петербургу, који је у то време био познат као истраживачки центар грузијских студија. Тамо је упознао познате научнике, као што су: Н. Мар⁴, И. Јавакхисхвили⁵, Б. Туров, И. Смирнов и друге. Следећи савет Н. Мара, почео је да студира ирански и немачки језик; касније је прешао на француски, енглески и јерменски. Године 1913, био је послат у Конисберг како би усавршио немачки језик и присуствовао предавањима професора Брокелмана, истакнутог стручњака у области источно-хришћанске књижевности. Млади Читаија је похлепно посматрао окружење, људе и обележја предела, због чега је неретко био сумњив и пар пута је био позван да разјасни свој идентитет.

На Универзитету у Петербургу, Гиорги Читаија се упознао са основама етнологије и европске књижевности. Кроз однос са Иваном Јавакхисхвилијем, његова љубав према етнографији се распламсала. Иван Јавакхисхвили је имао највећи утицај на живот овог научника.

Клима у Санкт Петербургу је негативно утицала на здравље Гиоргија Читаије⁶. Године 1916. морао је да се врати у своју родну земљу и баш као и већина оснивача музеја на отвореном, почео је да ради као учитељ. Почео је да предаје грузијски језик и књижевност у гимназији у Потију. У исто време придружио се Социјалдемократској партији. „Ученици су волели Гиоргија Читаију. Пре Руске револуције, Мушка гимназија у Потију је била Руски институт и наставници су углавном били Руси. Пре свега, Гиорги Читаија је привукао пажњу ученика чињеницом да никада није носио униформу наставника“ - присећа се један од његових ђака. Од 1918. до 1921. године, Г. Читаија је био председник Градског већа Потија. Године 1921, Мењшевичка влада му је предложила да оде у иностранство, са чиме се Г. Читаија није сложио и остао је у Грузији. Од када је Грузија постала део Совјетског Савеза, Г. Читаија никада није учествовао у политичким активностима.

Године 1922, на позив Ивана Јавакхисхвилија, стигао је у Тбилисију и почео да ради у Грузијском народном музеју где је оживео своје етнографске активности.

4 Нико Мар (1864-1934) – лингвиста, филолог, оријенталиста, археолог и историчар културе, члан Руске академије наука (1912). У великој мери је допринео развоју грузијске филологије и научном изучавању историје Грузије.

5 Иван Јавакхисхвили (1876-1940) – грузијски историчар и јавна личност, кооснивач Државног универзитета у Тбилисију, један од оснивача Савремене научне школе историје Грузије и Кавказа, академик Академије наука бившег Совјетског Савеза, доктор историјских наука, професор, директор Грузијског народног музеја (од 1937).

6 Г. Читаији је дијагностикована туберкулоза. Касније је откривено да заправо пати од болести респираторних органа – бронхитиса.

Круг истомишљеника се окупио око њега: В. Бардавелидзе (касније његова супруга), Ст. Ментешашвили, Р. Кхарадзе, П. Кикодзе, касније – Л. Бочоришвили и Ал. Робакидзе. Уз научну подршку ових људи, у Грузији је развијена етнографија.

Научним активностима Гиорги Читаије откривена је богата култура грузијског и кавкаских народа, као и њихова висока достигнућа у пољопривредној делатности. Они су показали да начин живота и култура кавкаских народа носе препознатљив карактер, који их разликује од других цивилизација.

ГИОРГИ ЧИТАИЈА – ИНОВАТОР

Период између 1936. и 1941. године био је посебан у историји хуманистичких наука Грузије. Све гране науке су се током двадесет година истовремено развијале у Грузији јер је оснивање Универзитета Георгија Читаије имало активну улогу у формирању грузијске Националне академије наука. Стекао је одговарајуће искуство из Академије наука Украјинске ССР. Гиорги Читаија је поставио чврст темељ етнографије успостављањем неколико етнографских одсека, као и Одељење за етнографију на Државном универзитету у Тбилисију 1940. године (друго у Совјетском Савезу, након Одељења за етнографију на Московском државном универзитету), на чијем је челу био од самог оснивања до 1973. године. Оснивање овог Одељења је значајно допринело развоју сектора.

Г. Читаија је био члан неколико редакција и академских савета, уредник бројних научних часописа, серија публикација и монографија, члан Међународне комисије за проучавање пољопривредних алатки, као и члан редакције Светска библиографија.

ГИОРГИ ЧИТАИЈА – НАУЧНИК

Г. Читаија је познат као један од најбољих стручњака Грузије и Кавказа у области пољопривредне историје и етнографије. Он је аутор више од 200 радова, који су дефинисали кључне проблеме етнографије у Грузији и Кавказу. Научне активности Гиоргија Читаије су разноврсне; ипак, основна питања грузијске и кавкаске етнографије јесу пољопривреда и пољопривредне алатке, одећа, накит, стамбене зграде и насеља, друштвени односи, итд. Он је проучавао грузијски стан на регионалној основи и развио је своју класификацију у односу на принципе кровних покривки. Проширио је област истраживања и проучавао типове насеља и њихове етнографске основе. Такође, увео је етнографски појам насеља, што подразумева јединство стамбених и пољопривредних услова. Гиорги Читаија је развио курс предавања о општој етнографији за студенте Факултета за историју,

где је посебна пажња посвећена историји етнографије и, противно европској науци, он је повезао ране корене етнографије са Древним истоком (Сумери, Хитити, Египћани, Урартанци, итд). Овакав став аутора је био од суштинског значаја за општу етнографију. Неки од ових радова су преведени на руски, чешки, мађарски, немачки и друге језике. Циљеви и методе етнографског истраживања су одређивани према његовим радовима насталим двадесетих година прошлог века.

Треба напоменути да научни рад, током совјетског периода, не би био објављен ако конгресни материјали, исечци из изјава политичара или цитати Лењина или Стаљина нису били укључени у њега. Гиорги Читаија је тражио од својих студената да припреме такве цитате и додавао би их својим радовима и не читајући их претходно. Намерно их је стављао само на почетак или крај својих радова, тако да су, после његове смрти, када су они објављени у пет томова⁷, ови цитати лако уклоњени. Међутим, то није увек било могуће са делима других савремених научника.

Научна достигнућа Гиоргија Читаије су била призната од стране страних колега, његових савременика. Био је позиван да присуствује међународним конгресима (Берлин 1955, Филаделфија 1956, Лењинград 1956, Париз 1960, Москва 1964, итд); био је омиљени научник у научним заједницама у Прагу, Будимпешти, Копенхагену, Филаделфији, Паризу и Токију. У прилогу је делимична листа научника и етнографа, које је Гиоргије Читаија познавао: Тхоркилд Јакобсен, Дејвид Маршал Ланг, К. Шмит, Јан Браун и многи други. Док је сарађивао са колегама у вези са историјом и етнографијом, Гиоргије Читаија је водио главну реч, али никада није ушао у свађу. Напуштао би собу у знак протеста. Неколико таквих случајева се догодило када би га противници назвали „мењшевиком“ и антисоцијалистом.

Научне активности Гиоргија Читаије су се поклопиле са периодом када је патриотизам често био оцењиван на основу страначке припадности. „Многи од мојих душебрижника су ме саветовали да се учланам у Комунистичку партију. Ипак, верујем да људи подељени у својој вери, нису стварно добри ни у чему, ни у својим кућама нити ван њих“ – рекао је Гиоргије и никада се није прикључио партији. Из тог разлога и делимично због његове прошлости, Г. Читаија је сматран политички непоузданим човеком. Путовања у иностранство су била ограничена за њега. Следећа чињеница је позната: стигло је писмо из Делхија са потписима свих учесника Интернационалног конгреса који су изразили тугу због чињенице да Гиорги Читаија није био у могућности да присуствује конференцији због болести. Одбијање да учествује на конференцији послала је Влада, без дозволе Г. Читаије, а он чак није био ни обавештен да је позван на конференцију.

Гиорги Читаија је хапшен два пута. Први пут је то било 1923. године у Ахалцихију, за време његове прве експедиције. Трећег дана је био на терену када је заједно са архитектом Савишвилијем ухапшен под оптужбом за организовање побуне и осуђен на смрт. Чекали су извршење казне у затворској ћелији два дана и

⁷ Дела Гиоргија Читаије су објављена након његове смрти, 2001. године, од стране његовог студента, а касније и библиографа Т. Тагареисхилија.

разговарали користећи Морзеоу азбуку. Трећег дана су пуштени када се и враћају возом у Тбилиси. Испоставило се да је Лавренти Берија⁸ путовао истим возом и он је позвао Гиоргија (садржај њиховог разговора је непознат, јер Гиорги никада није говорио о овој теми). По доласку у Тбилиси, ухапшен је по други пут и задржан у затвору Метеки. Тек неколико година касније, Гиорги Читаија је сазнао како је избегао извршење казне у Ахалцихеу: пре уласка Црвене армије у Грузију и током председавања Савета Потија, Гиорги Читаија је вештачки створио бирократске препреке које су спречиле политичку репресију против болшевика. Међу преживелима је био и један младић из Ахалцихеа, Габунија, за кога се испоставило да је председавао Извршним Комитетом Ахалцихеа. Габуније је препознао свог спасиоца и одложио извршење казне. Наредба Сергија Орјоникидзе⁹ о обустављању ватре стигла је следећег дана, и тако су Читаија и архитекта Схавишвили преживели.

Појава Гиоргија Читаије је увек уносила неку врсту радости међу његове колеге. Увек је држао кожную фасциклу у руци. Чим би сео за свој радни сто, потпуно се предавао послу. Пажљиво је одговарао на питања, без обзира на то да ли су их постављале његове колеге или студенти почетници. Осећао је детињасту радост за све што је било у вези са објављивањем народне традиције и знања. Волео је фудбал и увек је гледао утакмице, није волео да користи титуле испред свог презимена. До краја живота је трошио половину својих прихода на претплату на научне часописе и књиге и помагао је своје сиромашне колеге. Став Гиоргија Читаије, његов здрав разум и ентузијазам су изненађивали све око њега. Имао је 76 година када је основао музеј на отвореном. Наставио је да ради напорно до краја свог живота. Када више није могао да пише, диктирао је свом студенту, а касније и колеги Т. Тагареишвилију, и на тај начин настављао да ради. „Рад ми је дао снагу да живим. Хвала на несебичној помоћи“ — написао је у опроштајном писму Тагареишвилију.

ГИОРГИ ЧИТАИЈА – НАСТАВНИК

Скоро четири генерације етнографа су се формирале под директним менторством Гиоргија Читаије. [слика 01]. Етнографско знање, акумулирано у виду записа које су бележили разни путници и истраживачи стотинама година у Грузији, ове генерације претвориле су у научну дисциплину и засебну област. Поред грузијских студената, имао је и кандидате из иностранства. Његови ученици су радили у Јерменији, Азербејџану, Дагестану, Адигеји, Кабардину, Чеченији-Ингушетији, Осетији и Молдавији... Имао је близак однос са аспирантима из Вијетнама, Енглеске, Аустралије,

8 Лавренти Берија (1899-1946, на основу других извора - 1953) - совјетска државна и политичка личност, маршал Совјетског Савеза (од 1945), Стаљинов верни ученик. Активни организатор побуне против мењшевичке владе.

9 Григол (Серго) Ордзоникидзе (1886-1937) - болшевички револуционар и совјетска државна и партијска фигура, један од организатора победе совјетске власти у Азербејџану, Јерменији и Грузији. Био је члан Комунистичке партије (од 1903), члан Политбироа, близак Стаљинов повереник.

Пољске, Бугарске. Г. Читаија је увек био у потрази за талентованим младим људима, доприносио је њиховом раду, али и њиховим личним животима. Пре свега, учио је студенте како да размишљају: врло често би им давао своје необјављене радове на преглед, тражећи њихове примедбе и коментаре. Његова врата су увек била отворена за заинтересоване младе људе, држао је недељне радионице, што је била одлична школа за стицање не само научног знања, већ и моралног образовања.

ГИОРГИ ЧИТАИЈА – РАДНИК НА ТЕРЕНУ

Поред универзитетске наставе, научник је био фокусиран и на обуку на терену – експедиције и често дозвољавао својим студентима да учествују у етнографским радовима на терену. Дуги низ година у Грузији, теренски етнографски радови су били спровођени под његовим директним надзором. Истраживање на терену је било извор живота за Г. Читаију. Путовао је Грузијом и Северним Кавказом. Године 1966, када је имао 76 година, Гиорги Читаија је отишао у Тушети на коњу. Предводио је 40 истраживачких експедиција Државног музеја. Није било лако забележити усмена казивања популације после револуције. Међутим, Г. Читаија је брзо проналазио решење чак и у најтежим ситуацијама због свог искреног односа према људима. Увек је изражавао максимално поштовање према њиховом физичком и менталном раду и никада није наглашавао друштвену разлику између себе и њих. Понудио би испитаника цигаретом за време паузе и уколико је било потребно, и он би пушио заједно са њима (он сам није био пушач). Као резултат тога, настала би пријатна атмосфера потребна за теренско истраживање, а створило би се и професионално пријатељство између научника и испитаника.

ГИОРГИ ЧИТАИЈА – СТРУЧЊАК ЗА МУЗЕЈЕ

Г. Читаија је био познат као изванредан стручњак за музејске делатности. По његовим саветима и смерницама у Грузијском музеју су одржане тематски и регионално проблематичне изложбе Хевсурети и Сванети: грузијски костими из деветнаестог века, кавкаски теписи, резбарије у дрвету, војно наоружање, радне алатке и многе друге. У периоду 1951-1954. године, постављена је изложба свегрузијских модела. Уз његову подршку отворен је Јеврејски етнографски музеј у Тбилисију (1935-1939). На његову иницијативу, значајне етнографске збирке из Кавказа и азијских земаља су додате музејским фондовима; према тематским плановима, саветима и програмима Гиоргија Читаије, отворени су музеји регионалних студија у многим деловима Грузије. Највеће остварење његовог рада у музеологији било је оснивање музеја на отвореном у Тбилисију.

ЕТНОГРАФСКИ МУЗЕЈ НА ОТВОРЕНОМ У ТБИЛИСИЈУ ПРЕДСЛОВИ ЗА ОСНИВАЊЕ

Оснивање Етнографског музеја на отвореном у Тбилисију је било испуњење вишегодишњег сна Гиоргија Читаије. Он је посетио неке европске музеје. Године 1940, поделио је своју идеју о оснивању сличног музеја у Тбилисију са колегом Сајмоном Јанасијем. Писмо које је написао док је био на експедицији у Сванети се чува у његовом личном архиву. Принципи структуре и организације музеја на отвореном су били предмет расправе широм света средином 20. века. Научни скупови су били посвећени овом питању. Гиорги Читаија је присуствовао или био упознат са материјалима са оваквих скупова. На основу искуства стеченог из посета европским музејима, оснивач је одлучио да музеј на отвореном у Тбилисију не би требало да буде само збирка старина, већ да се успостави као институција која приказује културу и традицију земље; поред тога, тамо би се могле изводити и образовне и научне делатности.

Постоје многе монументалне грађевине од историјског значаја у Грузији. Током шездесетих, неки од ових објеката су евидентирани (историјско-археолошки споменици) и држава је преузела бригу о њима. Али споменици који говоре о начину живота, изражавају народну културу и креативност њихових стваралаца остављени су без пажње. Постоје две врсте етнографских споменика:

- a. Комплекс споменика који представља ретко и предивно сеоско насеље и захтева заштиту на лицу места, и
- b. Сеоске стамбене и пољопривредне зграде, пројектоване од стране самих градитеља на основу њихових искустава, запажања и естетских чула. Ови споменици одражавају духовну страст људи, карактер, начин размишљања и њихове вештине. Временом, такви споменици се постепено уништавају, тако да би морали да буду заштићени на својој локацији или премештени на претходно изабрано место у циљу да се прикажу и заштите. На овај начин су створени музеји на отвореном.

Опсервације Гиоргија Читаије на европском континенту су допринеле да ови музеји буду изграђени у одговарајућем природном окружењу, али се не могу сматрати моделом за Тбилиси музеј. Етнографског музеј на отвореном у Тбилисију је заснован на идеји стварања мини-модела Грузије.

Грузија се налази у централном Кавказу, на раскрсници два континента – Европе и Азије. Територија Грузије (70 000 км²) има веома разнолику топографију (53,6% укупне површине чине планине, 33,4% брдовите области, док је 13% територије равница). Основна карактеристика насељених и пољопривредних области земље је вертикално зонирање. Наравно, подручја се користе за одговарајуће пољопривредне делатности. Земља се граничи са Црним морем на западу, Великим Кавказом

који креће са севера и спаја се на југу Грузије са планинским венцем Ликхи. Ликхи дели земљу на источни и западни део. Топографија, различите климе (у распону од суптропске до хладне климе у планинској зони), различите врсте земљишта, ретка вегетација, као и обиље река и језера, стварају велику разноликост природних услова.

Одлучено је да се изгради музеј централног типа у Тбилисију, који ће представљати целу Грузију, укључујући и њене историјске покрајине. [слика 02]. Генерални план музеја на отвореном у Тбилисију је развијен према географској локацији историјско-етнографских региона земље. Територија музеја је подељена у неколико зона у складу са различитим деловима Грузије, ради постављања споменика вертикално по одговарајућем систему. Површина музеја је подељена на 10 главних изложбених зона. По пет зона представља западну и источну Грузију. Источна Грузија обухвата: Шиду и Квемо Картли, Шиду и Гарс Кахетија и Самтсххе-Јавакхети; Западна Грузија укључује: Гурија-Самегрело, Имерети, Рача-Лехкхуми, Адјару и Абкхазију. Стамбене зграде западне Грузије су представљене у складу са три фазе развоја: старе, зграде прелазног периода и нове. Посебни делови су предвиђени за историјско-археолошке споменике, административне зграде и зелену зону која их дели.

Да би се обезбедило потпуно природно окружење, одлучено је да се сваки експонат представи у оквиру комплекса домаћинства – ту су узорци разних традиционалних ограда и капија, као и други пољопривредни објекти који се налазе у дворишту. Концепт Музеја на отвореном у Тбилисију је развијен од стране његовог оснивача. Гиорги Читаија је тражио и бирао експонате заједно са етнографима и архитектама скоро 20 година – од стварања идеје до оснивања музеја.

ЗНАЧАЈ ОСНИВАЊА МУЗЕЈА

Оснивање музеја је представљало велики успех за малу земљу као што је Грузија: сваки народ има своје карактеристичне особине свакодневног живота и културе, већина њих су особеног карактера и преносе се са генерације на генерацију у облику различитих културних и живих обичаја, начина живота и навика. Оне идентификују етнички изглед одређеног народа и разликују га од других нација. Грузијци не само да имају велику историју, већ и богату културу и традицију. Гиорги Читаија је имао за циљ да прикаже и заштити ову јединствену традицију. Идеја о оснивању Етнографског музеја на отвореном у Тбилисију је рођена управо због овога.

ИСТОРИЈА ОСНИВАЊА МУЗЕЈА

Године 1946, Национална академија наука Грузије званично је покренула питање проглашења два етнографска предмета Грузије – Село Лакхири (Земо Сванети) и село Схатили (Пирикита Хевсурети) – државним резерватима природе. Ове

активности ће довести до оснивања музеја на отвореном. У наредним годинама ово питање је покренуто још неколико пута од стране исте Академије и Државног музеја, али све без успеха.

Године 1964, само четврт века по стварању идеје, Национална агенција за заштиту споменика културе Грузије дозволила је оснивање музеја.

Простор који је одабран за уређење музеја (Музеј заузима 52 хектара земљишта и налази се на 10 минута вожње од центра града, на падини „Језера корњача“), више или мање одговара географији Грузије. Припремљен је тродимензионални модел музеја. Индекс картица заштићених споменика је комплетиран. Писма научника и јавних личности о неопходности постојања музеја на отвореном су објављена у новинама и часописима. Основни принципи музеја били су предмет дискусије. Године 1968, усвојен је општи план музеја (аутор пројекта је чувени грузијски архитекта Лонгиноз Сумбадзе, а консултант - академик Г. Читаија)¹⁰. Пројекат је постао предмет јавне расправе. Осим у стручним круговима, Г. Читаија је ширио идеју о музеју на отвореном по целој земљи. Веровао је да ће подршка и учешће људи довести до успеха. Ускоро је делатност музеја заиста попримила јавни карактер – људи из разних крајева Грузије су активно учествовали у избору и пресељењу експоната. Након оснивања музеја, региони су и даље активно бринули о својим експонатима.

Јасно је да је тако одговорна одлука о оснивању музеја на отвореном морала имати добро осмишљен и научно доказан план. Основне принципе уређења музеја на отвореном у Тбилисију развио је Гиорги Читаија¹¹.

КОНЦЕПЦИЈА И ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ МУЗЕЈА

На основу концепта оснивача, најбољи и појединачни узорци и стамбени објекти типични за народно градитељство (стамбене, пољопривредне, социјалне, културне зграде, радионице и њихови комплекси) су морали бити одабрани, измештени и реконструисани. Одговарајући ентеријер и екстеријер је требало да буде уређен. Било је потребно нагласити историјски оквир друштвено-економског развоја. Међутим, од суштинске важности је било размотрити природне и пољопривредне карактеристике микро и макро области Грузије, које су условљене вертикалним зонирањем. Музеј је требало да прикаже стамбене и пољопривредне објекте, јавне зграде, радионице, мостове и путеве свих региона у земљи. Њихово природно окружење и погодни услови које поседују, као и природна и пољопривредна подручја карактеристична за Грузију размотрени су у генералном плану Музеја.

10 Изградња музеја је вођена од стране научног већа музеја, чији су чланови били еминентни научници из земље: Н. Бердзенишвили, В. Топуриа, Н. Кетсхховрели, А. Апакидзе, И. Цхххенкели, Б. Лорткипанидзе, Л. Сумбадзе и други.

11 Г. Читаија говори о основним принципима Музеја на отвореном у Тбилисију на научним скуповима одржаним у Тбилисију, Тартусу и Лењинграду.

Гиорги Читаија је имао јасну визију о правилном и успешном пословању Музеја на отвореном у Тбилисију. Веровао је да би споменике народне архитектуре требало активно заштитити: „Потребно је да заштитимо музејске антиквитете, не само као споменике уметности, већ као примере живота и постојања у далекој прошлости. Музеј на отвореном у Тбилисију треба да буде не само ризница историјско-етнографских споменика, већ и институција за јавну употребу и културно образовање. Обрасци народне уметности треба да буду приказани у изложбеном павиљону, док јавна предавања и пројекције филмова треба одржавати у амфитеатру. Државни празници (на пример, Сванетски празници „Лампроба“, „Берикаоба“, итд) и фестивали би требало да буду обележавани овде. Научни кабинети ће бити организовани у циљу спровођења научних истраживања“ – написао је у свом концепту, који је развио 1955. године. Такође, успоставио је и 10 најважнијих фактора везаних за изградњу и управљање музејом:

1. Музеј на отвореном централног типа треба да буде на простору подељеном у одговарајуће вертикалне зоне, према врстама предела и природно-пољопривредних услова – ово је први и неопходан услов;
2. Музеј треба да прикаже земљу, укључујући и њене историјске покрајине. Посебне зоне треба да буду издвојене за националне мањине;
3. Изложени предмети треба да буду постављени у историјском оквиру и правилно обележени датумима;
4. Питање у вези са оригиналним објектима музеја и њиховим копијама треба да буде решено у корист оригинала. Само у том случају они ће бити предмет научног истраживања. Копија или макета се може користити само у екстремним случајевима;
5. Структура објекта, његове технике, сврха, природно подручје и историјски подаци треба да буду узети у обзир када се одлучује о принципу избора предмета за музејске збирке. Најважнији, водећи и типични експонати треба да буду одабрани. У том смислу, растављање зграде на делове и превоз нису довољни. Треба обратити пажњу на чињеницу да обновљени и изложени споменик треба да има исти, оригинални ефекат;
6. Сасвим је могуће да с времена на време пригодно обучени људи и занатлије живе у кућама изложеним у музеју на отвореном. Занатлије могу производити традиционалне рукотворине и експонате и дистрибуирати их посетиоцима. На пример, народне керамичке посуде, ковачки производи, изгравирано дрво, метал, комади накита, итд;
7. Музеј на отвореном је организован са циљем да заштити значајне архитектонске споменике од уништења како би они били сачувани за следећу генерацију. Све зграде музеја треба да буду опремљене намештајем, посуђем, алатом, итд;

8. Историјски и етнографски значај архитектонских споменика се састоји од неколико одвојених елемената: грађевински материјал, грађевинске технике, изградња (од темеља до крова), подела унутрашњег простора, распоред намештаја, уређење унутрашњег простора;
9. До потешкоћа долази када се ради са каменом или техником суво-градње. На пример, пре траспорта каменог торња, камен се мора исећи кружном тестером, а затим пренети на друго место у одвојеним блоковима;
10. Заштита дрвених материјала захтева посебну негу. У овом случају потребно је користити хемијске методе. Неопходно је опремити лабораторију у близини музеја. Мере које ће се предузети не би требало да наруше јединство музеја.

„Наведени захтеви могу бити испуњени ако се обезбеди висок ниво научних истраживања и коришћење савремене опреме“ – истакао је Гиорги Читаија.

Нажалост, план који је донео оснивач није потпуно примењен. Грађевински радови у Музеју су трајали само првих 10 година. Нису завршене све зоне предвиђене Генералним планом. После распада Совјетског Савеза, инфраструктура Музеја је уништена. О експонатима се нико годинама није старао. Међутим, примарни циљ – стварање мини-модела земље, што омогућава посетиоцу да се упозна са архитектонским и друштвеним традицијама земље у кратком времену, увек је био атрактиван за посетиоце. Поред тога, значајну улогу има јединственост збирки¹². Такав је био Музеј првих 40 година.

МУЗЕЈ НА ОТВОРЕНОМ ДАНАС

Од 2005. године, Музеј на отвореном у Тбилисију је интегрисан у Грузијски народни музеј¹³.

Које кључне идеје оснивача нису реализоване? Како то да се циљеви, дефинисани пре скоро пола века, поклапају са савременим трендовима музеологије? – То је део питања која су постављена 2007. године, када је Грузијски народни музеј покренуо пројекат рехабилитације Етнографског музеја на отвореном. Пројекат УНЕСКО норвешког фонда „Рестаурација и ревитализација Грузијског народног музеја, Етнографског музеја на отвореном“ се реализује. Мајхавген музеј у Лилехамеру

12 Постоји близу 70 кућа-експоната у Музеју; оне датирају из периода од друге половине 17. века до друге половине 20. века. Око 3 000 експоната је додат музејским фондовима током самог оснивања музеја, а до сада је додато око 8 000 експоната, од којих су већина оригинални.

13 Грузијски народни музеј (ГНМ) обједињује два истраживачка центра, Националну галерију, 11 музеја и 4 музејске куће. Оснивањем ГНМ дата је основа за структурне, институционалне и правне реформе у области културног наслеђа земље, што укључује примену савременог менаџмента, увођење система управе и музејске политике, побољшање норми безбедности за бољу заштиту збирки, ширење образовних активности и координацију академских и музејске делатности.

(Норвешка) и Скансен музеј на отвореном у Стокхолму (Шведска) су постали партнери Музеја. Године 2010. је израђен десетогодишњи план развоја и он се спроводи и сада: део постојећих кућа-експоната је обновљен, више пажње је посвећено услугама које се пружају посетиоцима, особље Музеја је обучено, едукативни програми су развијени у новонасталом образовном центру, историја зграде је оживљена у неколико експоната Музеја и посетиоци су укључени у „живу историју“. На пример, породична историја је оживљена у новообновљеним кућама-експонатима тако што се у њима налазе домаћини у традиционалној ношњи, могућа је дегустација традиционалних јела, а филмови који се приказују стварају интерактивно окружење. Започета је промоција и подршка програму народних заната. Због наведених активности, број посетилаца је знатно повећан. Почео је нови живот Музеја.

Године 2010, у једној од кућа-експоната, отворен је кабинет Гиоргија Читаије који садржи меморијалне предмете и његову приватну библиотеку. [слика 03]. Године 2014, личне библиотеке неколико представника етнографске школе су додате постојећој библиотеци Гиоргија Читаије. У близини кабинета оснивача почеће са радом и „Кућа етнографа“ – Центар за научна истраживања и активности.

Према развојном плану, центар за посетиоце ће бити изграђен у најскоријој будућности. Генерални план Музеја ће бити ажуриран. Што се тиче дугорочне перспективе, изградња Музеја треба да буде довршена. Све зоне које су планиране од стране оснивача, а које нису могле бити реализоване због разних околности (нестабилна политичка и економска ситуација у земљи), уредиће се.

Важно је напоменути да и данас, у 21. веку, у ери модерних технологија и мноштва могућности, идеје и принципи оснивача Гиоргија Читаије, развијени пре много година, представљају одговор на изазове и захтеве са којима се Музеј на отвореном суочава:

„Музеј на отвореном у Тбилисију треба да буде не само историјска ризница етнографских споменика, већ и институција за јавну употребу и културно образовање“. Музеј на отвореном је живи орган који чува традицију и преноси је на будуће генерације.

Све ово је обухваћено концептом Музеја на отвореном у Тбилисију, који је развио Гиорги Читаија пре скоро пола века.

NANA MEPARISHVILI

How the Past Began.

At the Origins of the First Open Air Museum in the Caucasus

The idea of establishing an open-air museum was born in the late 19th century, particularly in Scandinavia. In 1881, King Oscar II founded the world's first open-air museum in his summer residence near Kristiania (currently Oslo), which was incorporated into the Norsk Folkemuseum in 1907. Inspired by a visit to the open-air museum in Oslo, Artur Hazelius (1833-1901) founded the open-air museum in 1891, in Skansen, Stockholm, which subsequently became a kind of model for open-air museums in the capitals and largest cities of Northern and Eastern Europe. The idea of collecting historic buildings gradually became popular and soon, in addition to Norway and Sweden, these types of museums were opened in Finland, Denmark, the Netherlands, the Baltic states and later on, in other continents as well.

On April 27, 1966, the first open-air museum in the whole Caucasus was founded in Georgia, Tbilisi, by a famous Georgian ethnographer and academician, Giorgi Chitaia. Since 1920s, he has been spearheading the Ethnology, the field that became known as Ethnography in 1930s.

WHY ETHNOGRAPHIC MUSEUM?

Last year in Germany, while attending the annual conference of the Association of European Open Air Museums (AEOM), one of the participants asked me: "Why do you still use such a soviet term with regard to an open-air museum?" The answer to this question is very interesting and important at the same time.

The idea of creating an open-air museum in Georgia was first mooted in 1940s. However, until 1964, scientific - theoretical and organizational activities for the preparation of the museum have been conducted in a semi-secret conditions, as such cultural innovations were considered to be an unnecessary luxury. Since 1920s, Marxist approach has been rapidly introduced into the scientific schools. Just like any other revolution, the Revolution of 1917 has done with old ways of thinking. As a result, the field of Ethnology was entirely eliminated and since 1930s the term "ethnography" became the common name of the field¹. Until this period, scientific works of Georgian scientists are of ethnological character. "Georgian Ethnology" appears in the title of the first work

¹ Ethnographic knowledge has its roots in the distant past. However, it has been established as an independent science only in the middle of the 19th century. Ethnography is an integral part of Ethnology. Its main source is the material obtained directly from a lived reality, field research. The major goal of Ethnology is to clarify the root causes of the established behavior, customs and a mode of life.

of G. Chitaia and although the name of the field has been changed, all his works are of ethnological character.

G. Chitaia differentiated *Ethnology* from *Ethnography* and noted that the description is an integral part of the research and that Ethnographic detail is just as important for Ethnology, as for Anthropology - a complete reconstruction of human skeleton is possible through human remains like jaw²: "It is impossible to imagine the history of people without studying the features and characteristics of their culture and way of life. In this regard, none of the disciplines stand so close to the people as Ethnography, which studies ethnographic facts and events in a lived reality." Therefore, G. Chitaia elaborated a refined method for ethnographic field-research work, which was called the Complex-Intensive Method³. The method envisaged scientific recording and analyzing of ethnographic sources that would be considered as primary sources of history. Subsequently, scientific objectives of ethnography, the study database, the theoretical-practical areas of the field have been expended through the method introduced by G. Chitaia. That is why the Georgian school has been recognized as one of the strongest ethnographical schools of the world. G. Chitaia was the distinguished representative of this school and in general, was a founder of the field.

GIORGI CHITAIA

Giorgi Chitaia was born on November 23, 1890, in Poti, Georgia. He was thin and prone to illness. George was the fourth child in the family. Despite the financial challenges faced by his family, his parents always encouraged him to receive primary education. By that time, all the subjects have been taught only in Russian language in the schools of Poti. Giorgi Chitaia's formation as a patriot and a public-minded personality began from his childhood – he was among those senior students who went on strike demanding Georgian language to be the language of instruction in secondary schools. „For this reason, my tutor gave me a slap and the rest of my life I felt that burn on my cheek“ – said the scholar.

Giorgi was in his fifth grade year when he was involved in anti-Russian policy movement together with his peers. He was distributing the underground press. The revolution was followed by the revenge - Poti was burnt, people were imprisoned and murdered. After finishing school, he had to work physically in order to help his family, though he had never stopped thinking about receiving education. His unremitting drive for education has not gone unnoticed. The scholar's formation as a personality and a highly educated person was greatly influenced by some renowned public figures: at

² "Some Georgian ethnographic peculiarities", G. Chitaia, 1925

³ Complex-Intensive Method involves the complex and intense study of Ethnography, demonstration of the certain elements of the culture as a whole with consideration of the technique, structure and function, within the framework of Cultural-historical dimension. The method involves the necessity of using a consistent historicism/historical method.

the request of the head of Poti Niko Nikoladze, his father has sent him to Tbilisi (capital city) to the Boys' Gymnasium N2. After graduating with honor from Gymnasium, Georgian language teacher S. Giorgadze took care of him and advised him to enroll at the Georgian-Armenian Department of the Faculty of Oriental Studies at the St. Petersburg University, which for that time was recognized as a research center of Georgian Studies. There he met famous scientists, such as: N. Mari⁴, I. Javakhishvili⁵, B. Turov, I. Smirnov and others. As following N. Marr's advice, he started studying the Iranian and German languages; subsequently he took up the French, English and Armenian languages. In 1913, he was sent to Königsberg in order to refine his German language skills and to attend the lectures of Professor Brockelmann, a prominent specialist and expert of Eastern-Christian literature. Young Chitaia was greedily observing environment, people, landmarks and therefore, he was deemed to be suspicious and a couple of times he was summoned to clarify his identity.

At Petersburg University, Giorgi Chitaia got acquainted with the foundations of ethnology and European literature. It was through his relationship with Ivane Javakhishvili that his love towards Ethnography was stirred up. Ivane Javakhishvili had the greatest influence in the life of the scholar.

St. Petersburg's climate adversely affected the health of Giorgi Chitaia⁶. In 1916 he had to return to his native land and just like the majority of the founders of the open-air museum, he began working as a teacher. He started to teach Georgian language and literature at the Gymnasium in Poti. At the same time he joined the Social Democratic Party. "The students loved Giorgi Chitaia. Before the Russian Revolution, the Boys' Gymnasium in Poti was Russian institute and teachers were mainly Russians. First of all, Giorgi Chitaia attracted the students' attention by the fact that he never wore teacher's uniform" – recalls one of his students. In the years of 1918-1921, G. Chitaia was the Chairman of the Poti City Council. In 1921 the Menshevik Government suggested to him that he should go abroad, which G. Chitaia did not agree with and stayed in Georgia. Since Georgia became the part of the Soviet Union, G. Chitaia never took part in the political activities.

In 1922, at the invitation of Ivane Javakhishvili, he arrived in Tbilisi and began working at the Georgian National Museum, where he had to revive ethnographic activities. A circle of like-minded people was gathered round him: V. Bardavelidze (later his spouse), St. Menteshashvili, R. Kharadze, P. Kikodze, later on - L. Botchorishvili and Al.

4 Niko Marr (1864-1934) - a linguist, philologist, orientalist, archaeologist and cultural historian, a member of the Russian Academy of Sciences (1912.). He contributed greatly to the development of Georgian philology and scientific study of Georgian history.

5 Ivane Javakhishvili (1876-1940) - Georgian historian and public figure, co-founder of the Tbilisi State University, one of the founders of the Modern Scientific School of History of Georgia and the Caucasus, Academician of the Academy of Sciences of the former Soviet Union, Doctor of Historical Sciences, Professor, Director of the Georgian State Museum (since 1937).

6 G. Chitaia was diagnosed with tuberculosis. Later it was revealed that he has been actually suffering from a respiratory disease - bronchiectasis.

Robaqidze. Through the scientific support of these people, Ethnography was developed in Georgia.

Giorgi Chitaia's scholarly activities revealed a rich culture of the Georgian and Caucasian peoples, their high achievements in agricultural activities. They showed that the mode of life and culture of the Caucasian peoples bear quite distinctive character, distinguishing them from other civilizations.

GIORGI CHITAIA – THE INNOVATOR

1936-1941 years was a special period in the history of Georgian Humanities. All branches of science have been simultaneously developing in Georgia for twenty years, since the establishment of the University of Georgia. G. Chitaia has actively participated in the establishment of the Georgian National Academy of Sciences. He had gained relevant experience from the Academy of Sciences of Ukrainian SSR. Giorgi Chitaia laid a firm foundation of ethnography by establishing several ethnographic sections, the Department of Ethnography at Tbilisi State University in 1940 (the second in the Soviet Union, after the Department of Ethnography at Moscow State University), which was invariably headed by him since its establishment until 1973. Establishment of the Department significantly contributed to the development of the sector.

G. Chitaia was a member of several editorial boards and academic councils, an editor of a number of academic journals, series of publications and monographs, a member of the International Commission on Studying Agricultural Implements, as well as a member of the editorial board of the World Bibliographia.

GIORGI CHITAIA – THE SCIENTIST

G. Chitaia is known as one of the best experts of Georgian and Caucasian agricultural history and ethnography. He is the author of more than 200 works, which defined the key problems of Ethnography in Georgia and the Caucasus. Giorgi Chitaia's scholarly activities are diversified, though one of the most basic issues for the Georgian and Caucasian Ethnography is agricultural and ploughing tools, clothing, ornaments, residential buildings and settlements, social relations, etc. The scholar has studied Georgian dwelling house on regional basis and has developed their classification in accordance with the roofing principles. He has expanded research area and studied the types of settlements and their Ethnographic basis. He has also introduced the ethnographic notion of settlements, which implies the unity of residential and agricultural conditions. Giorgi Chitaia has developed a course of lectures on general ethnography for the students of the Faculty of History, where a special attention was focused on the history of ethnogra-

phy and contrary to the European science, he has linked the early roots of ethnography to the ancient East (Sumerians, Hittites, Egyptians, Urartians, etc). Such an attitude of the author was essential for general ethnography. Some of these works were translated into Russian, Czech, Hungarian, German and other languages. Objectives and methods of ethnographic research have been determined through his works in 1920s.

It should be noted that during the Soviet period, a scientific work would not be published if congress materials, clippings from politicians' statements, quotes of Lenin or Stalin were not included in it. Giorgi Chitaia asked to prepare such quotes to his students and added them to his works without reading them. He deliberately added them only on the top or bottom of his works so that after his death, when his works were published in five volumes⁷, these quotations have been easily removed. However, it was not always possible with the works of other contemporary scientists.

Giorgi Chitaia's scientific achievements were recognized by the foreign colleagues in his lifetime. He was invited to attend international congresses (Berlin in 1955, Philadelphia in 1956, Leningrad in 1956, Paris in 1960, Moscow in 1964, etc.); He was a widely liked scholar in scientific community of Prague, Budapest, Copenhagen, Philadelphia, Paris and Tokyo. Here is a partial list of scientists and ethnographers, with whom Giorgi Chitaia was acquainted: Thorkild Jacobsen, David Marshal Lang, K. Schmidt, Jan Braun and many others. While cooperating with colleagues about the history and ethnography, Giorgi Chitaia was principal, though he never entered the quarrel. He was just leaving the room as a sign of protest. Such few cases occurred when the opponents referred to him as "Menshevik" and anti-socialist.

Giorgi Chitaia's scholarly activities coincided with the period when patriotism was often evaluated by party affiliation. „Many of my well-wishers advised me to join the Communist Party. Yet I believe that people split in their faith, are not really good at anything, either within their homes or without” – said Giorgi and he never joined the Communist Party. For this reason and partly because of his past, G. Chitaia was considered to be a politically unreliable person. Traveling abroad was limited for him. The following fact is known: A letter arrived from Delhi with signatures of all participants of the International Congress who expressed their sadness on the fact that Giorgi Chitaia was not able to attend the conference due to his illness. Refusal to participate in the conference has been sent by the government without permission of G. Chitaia, he was not even notified that was invited to the Conference.

Giorgi Chitaia was arrested two times. The first time it was in Akhaltsikhe, in 1923, during his first expedition. On the third day of field trip he was arrested together with the architect Shavishvili on a charge of organizing the insurrection and was sentenced to death. They have been waiting for the fulfilment of the sentence in the prison cell for two days, talked to each other using Morse code. On the third day they have been

⁷ The works of Giorgi Chitaia have been published after his death, in 2001, by his student and later his archivist T. Tsagareishvili.

released and arrived in Tbilisi by train. It turns out that Lavrenti Beria⁸ was travelling by the same train and Giorgi was summoned by him (the contents of their conversation is unknown, as George has never spoken about this topic). Upon arriving in Tbilisi he was arrested for the second time and he was kept in the Metekhi prison. Only some years later, Giorgi Chitaia learned how he had survived from execution in Akhaltsikhe: Before the entrance of the Red Army into Georgia and during the presidency of Poti Council, Giorgi Chitaia artificially created bureaucratic obstacles to hinder political repression against the Bolsheviks. Among the survivors was a young man from Akhaltsikhe, Gabunia, who turned out to be the Head of the Akhaltsikhe Executive Committee. Gabunia recognized his savior and postponed the execution of the punishment. Sergo Orjonikidze's⁹ order to stop shooting arrived on the next day and thus, Chitaia and architect Shavishvili survived the shooting.

Appearance of Giorgi Chitaia always brought a kind of joy among his counterparts. He always was holding a leather portfolio in his hand. As soon as he sat at his work table, he was entirely mired in work. He carefully answered the questions, no matter it was asked by his colleague or a beginner student. He felt Childish joy for everything that was related to publicizing the folk knowledge and traditions. He loved football and always watched it, did not like to use titels before his last name. Till the end of his life he spent the half of his income on subscribing the scientific journals and books and was helping his poor colleagues. George Chitaia's attitude, his common sense and enthusiasm surprised everyone around him. He was 76 years old when established the Open-Air Museum. He continued to work hard till the end of his life. When he could no longer write, he dictated to his student and later to his colleague T. Tsagareishvili and thus, continued to work. "My work gave me the strength to live. Thank you for your unselfish assistance" - he wrote in a farewell letter to Tsagareishvili.

GIORGI CHITAIA – THE TEACHER

Almost four generations of ethnographers have grown with direct guidance of Giorgi Chitaia. [Picture 01]. Ethnographic knowledge, accumulated in the form of recordings made by various travelers and researchers for hundreds of years in Georgia, was transformed to a scientific discipline and formed as an independent field by these generations. Besides the Georgian students, he had aspirants from abroad as well. His students worked in Armenia, Azerbaijan, Dagestan, Adygea, Kabardino, Chechnya-Ingushetia, Ossetia, and Moldova... He had a close relationship with aspirants from Vietnam, Eng-

8 Lavrenti Beria (1899-1946, based on other sources - 1953) - Soviet state and political figure, Marshal of the Soviet Union (since 1945), Stalin's faithful disciple. Active organizer of the rebellion against the Menshevik government

9 Grigol (Sergo) Ordzhonikidze (1886-1937) - Bolshevik revolutionary and Soviet state and Party figure, one of the organizers of the victory of the Soviet government in Azerbaijan, Armenia and Giorgi. He was a member of the Communist Party (since 1903), a member of Politburo, a close confidant of Stalin.

land, Australia, Poland, Bulgaria. G. Chitaia was always looking for talented young people, contributed to their work and to their personal lives. First of all, he taught the students the way of thinking: very often he gave them his unpublished work for review and asked them to give him some remarks. His door was always open to interested young people, he was holding weekly workshops, which was an excellent school for getting not only scientific knowledge, but also a moral education.

GIORGI CHITAIA – THE FIELD WORKER

In addition to university teaching, the scholar focused on the field-expeditionary training and often allowed his students to participate in ethnographic field works. For many years in Georgia, field ethnographic works have been carried out under the direct supervision of him. Field research was a life-giving source for G. Chitaia. He traveled around Georgia and the North Caucasus. In 1966, 76 years old Giorgi Chitaia traveled to Tusheti by horse. He headed 40 research expeditions together with the State Museum. It was not easy to record verbal material from population after the revolution. However, G. Chitaia quickly found a solution even in the most difficult situations because of his sincere attitude towards the people. He always expressed his utmost respect for their physical and mental work and never emphasized the social difference between them. He offered respondent a cigarette during the break time and if there was a need, he also smoked together with them (the scholar himself was not a smoker). As a result, atmosphere required for the field research was created and professional friendship between the scholar and the respondent was formed.

GIORGI CHITAIA – THE MUSEUM SPECIALIST

G. Chitaia was known as an outstanding expert on the museum activities. By his consultations and guidance at the Georgian Museum problematic-thematical and regional exhibitions of Khevsureti and Svaneti were held: nineteenth-century Georgian costumes, Caucasian rugs, carvings in wood, military weapons, working tools and many others. In 1951-54 an all Georgian model exhibition was put on. With his support a Jewish Ethnographic Museum was opened in Tbilisi (1935-1939). At his initiative significant ethnographic collections from the Caucasus and Asian countries were added to the museum funds; according to Giorgi Chitaia's thematic plans, programmers and consultations museums of regional studies were opened in a number of regions of Georgia. The main achievement of his work in museology was the foundation of the open-air museum in Tbilisi.

THE OPEN AIR MUSEUM OF ETHNOGRAPHY IN TBILISI ESTABLISHING PRECONDITIONS

The foundation of an Open-Air Museum of Ethnography in Tbilisi was the fulfillment of Giorgi Chitaia's dream of many years. He had visited some European museums. In 1940, he shared his idea about founding a similar museum in Tbilisi with his colleague Simon Janashia. The letter that he wrote while being at the expedition in Svaneti is kept in his personal archive. The principles of the structure and organization of an open-air museum was a subject of discussion around the world in the middle of the 20th century. Scientific sessions have been dedicated to this issue. Giorgi Chitaia attended or got acquainted with the materials of the sessions. Based on the experience gained from European museums, the founder decided that the Open-Air Museum in Tbilisi would not be just the collection of antiquities but it would be established as an institution exhibiting the country's culture and traditions and besides, educational and scientific works could be carried out there.

There are many monumental buildings of historical significance in Georgia. In 1960s, some of these buildings have been recoded (historical-archaeological monuments) and the state took care of them. But the monuments expressing the mode of life, the folk culture, creativity of their creators have been left without attention. There are two types of ethnographic monuments:

- a. Complex monuments, representing a rare and wonderful rural settlement and requiring on-site protection, and
- a. Rural residential and agricultural buildings, designed by the manufacturer through their experiences, observations and aesthetic senses. These monuments reflect people's spiritual passion, character, the way of thinking and their skills. Over time, such monuments are gradually destroyed, so they need to be protected on site or removed to a pre-selected site in order to be exposed and protected. The open-air museums are created in this way.

Based on Giorgi Chitaia's observations conducted on the European continent, this type of museums were built in relevant natural environment but they could not be considered as model for Tbilisi museum. Open Air Museum of Ethnography in Tbilisi was based on the idea of creating a mini model of Georgia.

Georgia is situated in the central Caucasus, on the crossroads of two continents - Europe and Asia. The territory of Georgia (70 000 km²) features a highly contrasting topography. 53,6% of the total area is covered by mountains, 33,4% by foothill area, 13% by plain. The main characteristic of the residential and agricultural areas of the country is vertical zoning (the height amplitude of residential areas is from 10 m to 2250 m above sea level). Naturally, the areas are used for relevant agricultural activities. The country is bordered by the Black Sea from the West, by the Greater Caucasus Range

from the North, which is connected to the South of Georgia by the Likhi range. Likhi Range divides the country into eastern and western parts. Topography, diverse climate (ranging from subtropical climate to the cold climate of the alpine zone), variety of soil, rare vegetation cover, the abundance of rivers and lakes create a great diversity of natural condition.

It was decided to build a central-type museum in Tbilisi, which would represent the whole Georgia, including its historical provinces [Picture 02]. The general plan of Tbilisi open-air museum was developed according to the geographical location of historical-ethnographic regions of the country. The territory of the museum was divided into several zones according to the various parts of Georgia, in order to arrange monuments vertically according to the relevant system. The area of the museum is divided into 10 major exposition zones. 5 zones represent the western Georgia, while the rest of the five zones represent the eastern Georgia. Eastern Georgia includes: Shida and Kvemo Kartli, Shida and Gare Kakheti and Samtskhe-Javakheti; Western Georgia includes: Guria-Samegrelo, Imereti, Racha-Lechkhumi, Adjara and Abkhazia. Residential buildings of the Western Georgia are represented according to three stages of the development: old, transitional and new. Separate areas are allocated for the historical-archaeological monuments, dividing green zone and administrative buildings.

In order to ensure maximum natural environment, it was decided to represent each exhibit in homestead complex: yard, samples of various traditional fences and gates, as well as other agricultural facilities of the yard. The concept of the Open-Air Museum in Tbilisi was developed by the founder. Giorgi Chitaia has been searching and selecting the exhibits together with ethnographers and architects for almost 20 years - from the creation of the idea until the establishment of the museum.

SIGNIFICANCE OF THE ESTABLISHMENT

The establishment of the museum was a great achievement for a small country like Georgia: Every nation has its own characteristic features of everyday life and culture, most of which are of distinctive character and are passed down from generation to generation in the form of various cultural and living traditions, lifestyle and habits. It identifies the ethnic look of a certain nation and distinguishes them from other nations. Georgians have not only a great history, but also the rich culture and traditions. Giorgi Chitaia aimed at exposing and protecting these unique traditions. The idea of establishing the open-air museum of ethnography in Tbilisi was born because of the same goal.

HISTORY OF THE ESTABLISHMENT

In 1946, the Georgian National Academy of Sciences of Georgia officially raised the issue about declaring 2 ethnographic objects of Georgia - Village Lakhiri (in Zemo Svaneti) and village Shatili (in Pirikita Khevsureti) – State Nature Reserve. These activities would lead to the establishment of an open-air museum. In subsequent years, this issue has been raised several times by the same Academy and the State Museum, but all to no avail.

In 1964, just a quarter of a century after the creation of the idea, the National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia has been allowed to found the Museum.

The area selected for the arrangement of the museum (the museum occupies 52 hectares of land at 10 minutes drive from the city center, on the slope of “Turtle Lake”), more or less corresponds to the geography of Georgia. The 3D model of the territory of the museum was prepared. The card index of the protected monuments was compiled. The letters of the scientists and public figures about the necessity of an open-air museum were published in newspapers and magazines. The basic principles of the museum were under discussion. In 1968, the general plan of the museum was approved (the author of the project is the famous Georgian architect Longinoz Sumbadze, consultant - academician G. Chitaia)¹⁰. The project became the subject of public discussion. In addition to the professional circles, G.Chitaia was spreading the idea of open-air museum throughout the Georgia. He believed that support and participation of people would bring success to the museum. Soon the museum’s activity really got a public character - people from various regions of Georgia took an active part in the selection and relocation of exhibits. After the establishment of the museum, the regions were still actively taking care of their exhibits.

It is obvious that such a responsible decision of establishing an open-air museum required well-thought-out and scientifically proved plan. The basic principles for the arrangement of the open-air museum in Tbilisi have been developed by Giorgi Chitaia¹¹.

CONCEPTION AND THE MAIN PRINCIPLES OF THE MUSEUM

Based on the concept of the founder, the best and separate samples and ensembles typical for folk architecture (residential, agricultural, social, cultural buildings, workshops and their complexes) should be selected, moved and reconstructed. An appropriate interior-exterior should be arranged. Historical framework of the social-economic development should be emphasized. However, the major objective was to consider natural-agri-

10 The construction of the museum was headed by the scientific council of the museum, the members of which were the renowned scholars of the country: N. Berdzenishvili, V. Topuria, N. Ketskhovereli, A. Apakidze, I. Chkhenkeli, B. Lortkipanidze, L. Sumbadze and others.

11 G. Chitaia delivered speech on the basic principles of Tbilisi Open-Air Museum at scientific sessions held in Tbilisi, Tartus and Leningrad.

cultural characteristics of micro and macro areas of Georgia, which is conditioned by vertical zoning. The museum should reflect the residential and agricultural buildings, public buildings, workshops, bridges and roads of all the regions of the country. With its natural environment and suitable conditions for each of them, natural-agricultural areas characteristic to Georgia have been considered in the general plan of the museum.

Giorgi Chitaia had a clear vision on the proper and successful operation of the Open-Air Museum in Tbilisi. He believed that the monuments of folk architecture should be actively protected: "We should protect antiquities of the museum not only as monuments of art, but as the samples of ancient life and existence. The Open-Air Museum in Tbilisi should not only be the repository of historical-ethnographic monuments, but also the institution for public use and cultural education. The patterns of folk art should be exhibited in the exposition pavilion, while the public lectures and film screenings should be delivered in the lecture hall. Public holidays (for example, Svanetian holiday "Lamproba", "Berikaoba", etc.) and Festivals should be held there. Scientific cabinets will be arranged there in order to conduct scientific researches" - he wrote in his concept, which he has developed in 1955. He has also developed 10 essential factors for the construction and management of the museum:

1. The central-type open-air museum should be arranged on the area divided into the appropriate vertical zones, according to the types of landscape and natural-agricultural conditions - this is the first and indispensable condition;
2. The museum should reflect the country, including its historic provinces. Separate zones should be allocated for national minorities;
3. The exhibited objects should be placed within the historical framework and should be properly dated.
4. The issue related to the original objects of the museum and their copies should be resolved in favor of the originals. Only in this case they will be the subject of scientific research. A copy or a mock-up may be used only in extreme cases;
5. The structure of the object, its techniques, purpose, natural areas and historic data should be considered in the principle of selecting the exponents for museum collections. Major, leading and typical exponents should be selected. In this respect, the dissolution of the building into parts and transportation is not enough. Attention should be paid to the fact that the restored and exhibited monument should have the same, original effect;
6. It is quite possible that from time to time a suitably dressed people and craftsmen may live in the houses exhibited in the open-air museum. Craftsmen may produce traditional handicraft and artifacts for distributing them among the visitors. For example, the folk ceramic vessel, samples of blacksmith's work, wood engraving, metal and jet jewels and so forth;
7. The open air museum is organized in order to protect significant architectural monuments from destruction and to preserve them to the next generation. All building of the museum should be equipped with furniture, household vessels, tools, etc.;

8. Historical and ethnographic significance of architectural monuments is composed of a number of separate elements: Construction material, building techniques, construction (from the foundation to the roof), division of internal area, furniture layout, arrangement of internal storage area.
9. Difficulties are faced when dealing with a stone or a dry-tecnic building. For instance, prior to the transportation of a stone tower, the stone should be sawed up by circular saw and then moved in the form of separate blocks.
10. Protection of wood material requires a special care. Chemical methods should be used in this case. Arrangement of laboratory near the museum is required. Measures that would be taken should not violate the unity of the museum.

“The above mentioned requirements can be met if the high level scientific research and the use of modern equipment is ensured” – noted Giorgi Chitaia.

Unfortunately, the plan provided by the founder has not been completely implemented. Construction works in the museum continued only the first 10 years. All the zones provided by the General Plan have not been finished. After the collapse of the Soviet Union the infrastructure of the museum has been destroyed. The exhibits have been left without care over the years. However, the major objective of creating mini model of the country, which enables a visitor to get acquainted with architectural and social traditions of the country in a short time of period, has always been attractive for visitors. In addition, uniqueness of the collections has played a significant role¹². Such was the first 40 years of the museum.

THE OPEN-AIR MUSEUM NOWADAYS

Since 2005, the Open Air Museum in Tbilisi was integrated with the Georgian National Museum¹³.

What were the key ideas of the founder that have not been fulfilled? How do the objectives, assigned nearly half a century ago, coincide with the modern trends of museology? – This is a part of the questions that have been brought up in 2007, when the Georgian National Museum launched the project on rehabilitation of the Open-Air Museum of ethnography. UNESCO Norway-Fund-in-Trust project on the “Restoration and Revitalization of Georgian National Museum, Open Air Museum of Ethnography” has been implemented. Maihaugen museum at Lillehammer (Norway) and

12 There are up to 70 house-exhibits in the museum, dating from II half of XVII century to II half of XX century. About 3000 exhibits have been added to museum funds during the establishment of the museum, while now up to 8000 exhibits are added, the majority of which are original.

13 Georgian National Museum (GNM) combines 2 Research Centers, National Gallery, 11 museums and 4 house-museums. Foundation of the GNM became the basis for structural, institutional and legal reforms in the field of the country's cultural heritage, which includes the implementation of modern management, the introduction of the administration system and museum policy, improvement of security norms for better protection of the collections, expansion of educational activities and coordination of academic and museum activities.

Skansen Open-Air Museum in Stockholm (Sweden) became the partners of the museum. 10-year Development Plan of the Museum has been developed in 2010 and it is being implemented until now: part of existing house-exhibits have been restored, more attention was focused on visitors-oriented services, the staff of the museum has been trained, educational programs have been developed in the newly created educational center, the history of the building has been revived in several exhibits of the museum and the visitors were involved in 'Living History'. For instance, family history has been revived in the newly restored house-exhibits by hosts in traditional dress, tasting of traditional dishes and the creation of an interactive environment of edutainment. Promoting and supporting program for folk crafts has been launched. Due to the activities listed above, the number of museum visitors has significantly increased. A new life for the museum has begun.

In 2010, the Cabinet of Giorgi Chitaia with his memorial items and private library was opened in one of the house-exhibits [Picture 02]. In 2014, the libraries of several representatives of the ethnographic school were added to the existing library of Giorgi Chitaia. Near the cabinet of the founder its operation will start the "Ethnographer's House" - the center of the scientific research and activities.

According to the Development Plan, a visitors' center will be constructed in the nearest future. The general plan of the museum will be updated. As for the long term perspective, the construction of the museum should be completed. All the zones that were planned by the founders, which could not be implemented due to various reasons (unstable political and economic situation in the country), will be arranged.

It is noteworthy that nowadays, in 21st century, in the era of modern technologies and plenty of opportunities, the ideas and principles developed many years ago by the founder Giorgi Chitaia still respond to the challenges and requirements faced by the Open-Air Museum:

"The Open-Air Museum in Tbilisi should not only be the repository of historical - ethnographic monuments, but also the institution for public use and cultural education." The Open Air Museum is a living body, through which traditions are kept and transmitted to future generations.

All this have been considered in Tbilisi Open-Air Museum concept developed by Giorgi Chitaia almost half a century ago.

НАНА МЕПARIШВИЛИ
КАКО ЈЕ ПОЧЕЛА ПРОШЛОСТ
НАСТАНАК ПРВОГ МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ
НА КАВКАЗУ

NANA MEPARISHVILI
HOW THE PAST BEGAN
AT THE ORIGINS OF THE FIRST OPEN AIR
MUSEUM IN THE CAUCASUS

ФАМИЛИЈА ЈАРОЊЕК И
ОСНИВАЊЕ ВЛАШКОГ МУЗЕЈА
НА ОТВОРЕНОМ У РОЖНОВУ ПОД
РАДХОШТЕМ

**Jaroněk siblings and the
foundation of the Wallachian
Open Air Museum in Rožnov pod
Radhoštěm**

Рената Прејдова

Влашки музеј на отвореном у Рожнову под
Радхоштем

Renata Prejdová

Wallachian Open Air Museum in Rožnov pod
Radhoštěm

Рената Прејдова је рођена у месту Валашке Межиричи 1975. године. Долази из Рожнова под Радхоштем где тренутно живи и ради. Студирала је историју (одсек – музеологија) на Универзитету Силесиан у Опави и социјалну педагогију на Универзитету Томас Бата у Злину. Од 2000. године, ради у Влашком музеју на отвореном у Рожнову под Радхоштем као музејски кустос архивске збирке. Њене главне области експертизе су живот и односи унутар породице Јароњек и друштвени положај жена у Влашкој.

Renata Prejdová was born in Valašské Meziříčí in 1975. She comes from Rožnov pod Radhoštěm, where she currently lives and works. She studied History – Museology at the Silesian University in Opava and Social Pedagogy at the Tomas Bata University in Zlín. Since 2000, she has worked in the Wallachian Open Air Museum in Rožnov pod Radhoštěm as the museum curator of the archives collection. Her main areas of expertise are life and relations within the Jaroněk family members and the social position of women in Wallachia.

Апстракт

Браћа Бохумир и Алојз Јароњек из Маленовице у близини Злина се сматрају оснивачима Влашког музеја на отвореном у Рожнову под Радхоштем. Када су оснивали музеј, инспирацију су добили од скандинавских музеја на отвореном, а посебно од Скансен музеја у близини Стокхолма. Млађи брат, Алојз га је посетио 1909, али то није било једино путовање чланова ове породице у иностранство; оба брата, као и њихова старија сестра Јули, често су путовали Европом због својих студија, ради проширивања знања и стицања искуства. Први пројекат Музеја појавио се 1913. године, али је тада, почетком рата, његова изградња била осујећена и Музеј није био отворен све до 1925. поводом народног фестивала под називом „Влашка година“. Комплекс данашњег Дрвеног градића је постепено развијан; до краја рата, он је садржао пет великих објеката: зграду општине, грађанску кућу, дом градоначелника, паб, цркву, као и неколико мањих зграда. Од 1945. до 1953. године, Музеј је био под управом Етнографског музејског удружења у Рожнову. Од тада, налази се под управом државних органа. Данас се Музеј састоји од три одвојена комплекса: Дрвени градић, Влашко село и Воденичка долина. Године 1995, комплекс Пустевни, кога чини неколико зграда изграђених по пројекту архитекте Душана Јурковића, постао је део Музеја. Многи програми рукотворина, етнографски и образовни, као и фолклорни догађаји и фестивали, организују се у појединим деловима музеја током целе године. Влашки музеј је живи музеј и на тај начин поштује наслеђе свог оснивача, Бохумира Јароњека.

Abstract

Brothers Bohumír and Alois Jaroněk from Malenovice near Zlín are considered to be the founders of the Wallachian Open Air Museum in Rožnov pod Radhoštěm. When establishing the Museum, they drew inspiration from Scandinavian open air museums, especially the Skansen museum near Stockholm. The younger brother, Alois, visited it in 1909, but that was not this family's only trip to a foreign country, as both brothers as well as their older sister, Julie, frequently travelled all over Europe for their studies, broadening their knowledge and gathering experience. The very first project of the Museum appeared in 1913, but then its construction was marred when the war broke out and the Museum was not opened until 1925 on the occasion of the folk festival called the "Wallachian Year". The complex of today's Wooden Townlet was developed gradually and included five large buildings by the end of the war: town hall, burgher house, mayor's house, pub, church, and several smaller buildings. From 1945 to 1953, the Museum was run by the Museum and Ethnographic Association in Rožnov. Since then, it has been administered by the government authorities. Today, the Museum consists of three separate complexes: the Wooden Townlet, the Wallachian Village and the Water Mill Valley. In 1995, the Pustevny complex – several buildings designed by the architect Dušan Jurkovič – became a part of the museum. Many handicraft, ethnographic and educational programmes as well as folk events and festivals are organised in the respective parts of the museum all year round. The Wallachian Museum is a living museum and thus honours the heritage of its founder, Bohumír Jaroněk.



1
Браћа и сестра Јароњек -
Алојз, Јули и Бохумир, 1925

1
Jaroněk siblings - Alois, Julie
and Bohumir in 1925

РЕНАТА ПРЕЈДОВА

Фамилија Јароњек и оснивање Влашког музеја на отвореном у Рожнову под Радхоштем

Влашки музеј на отвореном у Рожнову под Радхоштем основали су браћа Бохумир и Алојз Јароњек 1925. године. Идеја о оснивању музеја на отвореном се вероватно може приписати старијем брату Бохумиру. Међутим, сам концепт музеја на отвореном је много старији од његове изградње. Бохумир Јароњек је био заинтересован за народну културу и уметност још од своје младости, али његове посете двома значајним изложбама су извршиле највећи утицај. То су биле Јубиларна изложба у Прагу 1891, а још важнија, Чехословачка етнографска изложба у Прагу 1895. године. Од тада је његова страст за народном културом и уметношћу постала још већа. Бохумир Јароњек је почео да сакупља одевне модне детаље, посебно вез и мараме, да би се касније све више фокусирао на елементе народне културе. Када је млађи брат Алојз отишао на студије у Скандинавију 1909. године, тамошњи музеји на отвореном, посебно Скансен музеј у Шведској, дали су браћи идеју о изградњи сличног музеја у својој земљи. Тако је рођен најстарији музеј на отвореном у централној Европи. Хајде да почнемо од почетка како не бисмо ништа прескочили.

Бохумир Јароњек је рођен 23. априла 1866. године у Злину. Био је четврто дете Франтишка Јароњка, бојације, и његове супруге, Непомукове Текле, девојачки Ханачикове. Постоје многе спекулације у вези са степеном у којем је будућа уметничка каријера Бохумира Јароњка била под утицајем његове породице – отац Франтишек је био бојација, деда и ујак Ханачик су били градитељи оргуља, а његов стриц Франтишек Зедник је био сликар. Међутим, њихов утицај на његов живот је вероватно прецењен јер је породица Јароњек напустила Злин када је Бохумиру било само шест година. Они су се прво доселили у Стари Јичин, место одакле породица Јароњек води порекло, где је Бохумир ишао у основну школу. Од 1879. до 1882. године, похађао је немачку средњу школу у Новом Јичину, али годину дана пре него што је требало да дипломира, породица се преселила у Поличну, у близини Валашке Мезиричи. Бохумир је затим уписао средњу стручну школу специјализовану за обраду дрвета у Валашким Мезиричима, прву школу примењених уметности у Моравској. Вероватно је ова школа највише утицала да његову будућу уметничку каријеру иако ју је Јароњек касније критиковао због застарелих образовних приступа и недостатка креативности. Он није био једини значајан уметник који је био ученик ове школе. Школа у Валашким Мезиричима стекла је велики углед у области занатства и уметности и постигла успехе на бројним

чешким и страним изложбама. Многи од њених ученика и наставника су били, или је требало да постану, истакнути уметници, као што су сликари Јожка Барух и Јозеф Броз, вајари Франта Упрка и Јожка Антек и архитекти познати широм света, укључујући Вацлава Хилскија, Ричарда Подземнија, Антонина Тензера и друге.

Иако је Бохумир био међу најбољим ученицима и имао изванредне резултате током школовања, директор школе није одобрио стипендију која би му омогућила да студира на Универзитету примењених уметности у Бечу. Због лоше финансијске ситуације у породици, он више није могао да се нада да ће наставити студије. У јесен 1886. године, Бохумир почиње да ради као дизајнер мајолике у предузећу за израду керамике Адолфа Рашека у Копривницама. Волео је свој посао, али ускоро је предузеће почело да се специјализује за производњу каљевих пећи, и тако је Бохумир 1887. године почео да ради у Печују, у Мађарској, у предузећу за израду керамике у власништву Вилмоса Зсолнаје. Ту је провео две године, водећи скроман живот, а највећи део зараде слао је својој породици. Његова прва уметничка дела потичу из овог периода.

У марту 1889, Бохумир добија прилику да ради у Фишеровом предузећу за израду мајолике у Будимпешти и постаје успешан дизајнер у овој области. Јароњек ускоро постаје љубитељ живота у великом граду. Мађарска престоница је нудила богат друштвени живот – редовне посете концертима, изложбама, позориштима и другим културним манифестацијама су постале неодојиви део Јароњековог живота. Бохумир Јароњек је убрзо постао активан у клубу локалних ‘земљака’ под називом „Чешка беседа“ поставши један од његових најистакнутијих представника. Почео је све више да се ангажује у сликарству, као и у дизајну екстеријера. Вероватно је водио богат друштвени живот на рачун свог посла, па је коначно и отпуштен крајем 1892. године. Ипак, Јароњек није желео да напусти Будимпешту, па је прелазио са једног привременог посла на други. У јулу 1893, почео је да ради као колориста у луксузном фото-студију Стрелиски и ушао у нову фазу свог живота. Брзо је искористио свој таленат за цртање и сликање и постао високо цењен запослени са адекватном платом. Године 1891. и 1895, посетио је две поменуте изложбе у Прагу са клубом „Чешка беседа“ и био посебно одушевљен Етнографском изложбом, у којој је пронашао инспирацију за многа своја уметничка дела.

Упркос чињеници да је имао врло добро плаћен посао и одличну позицију у Стрелиском, Јароњек је чезнуо за променом. Највише је желео да постане независни уметник, али није имао довољно средстава да то и оствари. Стога, када му је понуђена позиција у Хејмановом луксузном фото-студију у Каиру, у Египту, није дуго оклевао и прихватио је посао. У децембру 1896, отишао је у Египат, пролазећи кроз Загреб, Ријеку и Трст на путу до тамо. Био је одушевљен Египтом и тамо створио прву серију својих акварела. Редовно је путовао до своје домовине и назад у Египат различитим путевима како би видео што више делова света. Посетио је Јерусалим, Јерихон, Порт Саид, Напуљ, Рим, Фиренцу, Венецију,

Атину, Дубровник, Марсеј, Лион, Париз, Берлин, Антверпен, Штутгарт, Беч и многе друге градове.

Радио је у Египту – изузев у време које је провео на путовањима – све до почетка 1900. године, али више није био задовољан својим послом; пошто је желео да постане самостални уметник, посветио је време свом раду. Тако се вратио у Валашке Мезиричи у мају исте године. Његова растућа жеља да постане сликар пејзажа можда и није била једини разлог за повратак – здравље му је било све лошије, будући да је имао озбиљне стомачне и проблеме дванаестопалачног црева још од своје младости. Штавише, његова породица је била у тешкој ситуацији, што је имало, такође, улогу у његовој одлуци. Мајка му је умрла у марту 1894, отац је био стар и болестан, брат Франтишек „црна овца“ у породици – молио је за новац, а најмлађи брат, Алојз (1870-1944) је лутао по Европи у потрази за одговарајућим дугорочним послом, а на крају се вратио у Валашке Мезиричи 1900. године. Породицу је на окупу углавном држала Јули (1864-1945), Бохумирова сестра, која је живела од повремене зараде од шивења и углавном од новца који су јој слала њена два запослена брата. Наводно, Јули је одлучила – упркос свим горе наведеним проблемима – да је боље имати неизвесну будућност и породицу на окупу, него редовна примања и Бохумира који је несрећан и болестан.

Чак и након пресељења у Влашку, Бохумир Јароњек је покушао да остане у контакту са светским уметничким центрима. Године 1902, постао је члан Савеза ликовних уметности Манес, а три године касније примљен је у бечку уметничку групу Хагенбунд. Године 1907, постаје један од оснивача Моравског удружења ликовних уметника, које је настало као одговор на прашка удружења и требало је да брани интересе моравских уметника. Такође, Јароњек је постао веома активан у Музејском удружењу Валашке Мезиричи када је и започео стварање своје етнографске збирке текстила. Посебно је био заинтересован за везене делове одеће. Осећао је јаку наклоност према Штрамберку, романтичном моравском граду, који га је опчинио још у време када је био студент. Поново га је открио и претворио у основни мотив и инспирацију за своју уметност, посебно у гравурама дрвета. Бохумир Јароњек је почео да користи технику гравирања дрвета која га је коначно учинила познатим у свету уметности 1903. године.

Међутим, новац који је зарађивао својом уметношћу није био довољан за издржавање целе породице, тако да су браћа Јароњек одлучила да започну бизнис у области примењене уметности. Планирали су да оснују сопствену радионицу за израду таписерија. Њихова сестра Јули одлази у Минхен 1908. године како би се едуковала за технику шивења таписерија, а Алојз Јароњек путује у Скандинавију да посети чувене локалне радионице и упозна се са овом граном пословања. Како је школа таписерија Рудолфа Шлатауера већ била добро успостављена у Валашким Мезиричима, било је неопходно да се њихов бизнис план изведе негде другде, тако да су се браћа Јароњек преселила у Рожнов под Радхоштем 1909. године. Ту

су основали радионицу за израду таписерија, коју је водила њихова сестра Јули, као и продавницу слика на порцелану, која је углавном била домен најмлађег брата Алојза.

Бохумир Јароњек је постао активно ангажован у културном и друштвеном животу у свом новом дому; он и његов брат су покренули — између осталог — оснивање Влашког музеја и Етнографског удружења 1911. године. Од 1911. до 1926, Бохумир је председавао Удружењем, чији је основни циљ био да се Влашки музеј на отвореном у Рожнову под Радхоштем изгради по узору на шведски Скансен музеј.

Међутим, већина културних и друштвених догађаја је била прекинута избијањем Првог светског рата. 1918. године, породица Јароњек је купила кућу у Рожнову, у којој су, поред стамбених просторија, изградили и радионице примењених уметности за шивење тапетарских уметничких радова и сликање керамике и порцелана, основали уметнички студио Бохумира Јароњека и сталну поставку њихових радова са продавницом. Године 1919, Бохумир Јароњек бива приморан да напусти своје активности и подвргне се лечењу у болници у Кромерижу због хроничне болести дигестивног тракта. Након тога је наставио са својим послом и почео да ради на пројекту музеја на отвореном у Рожнову. Међутим, главна брига у послератном добу је била економска стабилизација и до првих промена није дошло све до 1924. године. Након успеха „Ханакијске године“ и „Моравско-словачке године“, припреме за фестивал „Влашка година“ су почеле и одлучено је да ће се он одржати у Влашком музеју на отвореном који је требало да буде завршен пре почетка фестивала. Упркос озбиљним финансијским тешкоћама, Стара градска већница је транспортована са трга у Рожнову у градски парк Хајнице у априлу 1925. године. То је била планирана локација за нови музеј. Следећа зграда која је премештена са трга је била Билова градска кућа. Музеј је даље био проширен како би у њега стала два мала звоника, два бунара, кошница, крст и капија. Све је кулминирало првим фестивалом „Влашка година“ који је одржан од 18. до 20. јула 1925. године и који је означио свечано отварање првог музеја на отвореном у централној Европи.

У јануару 1926, Бохумир Јароњек, уморан и болестан, подноси оставку на место председника Музејског удружења Рожнов и добија титулу „почасног председника“. Док је Јароњек још био жив, паб Вашек и неколико других мањих зграда су пренете у Музеј са главног градског трга. Између 1930. и 1932. године, саграђена је реплика куће градоначелника у Великим Карловицама, пошто је било немогуће да се оригинал постави у Музеју. У децембру 1932, Бохумир Јароњек је хоспитализован у болници Бата у Злину, где лекари препоручују операцију која ће решити његове дугорочне здравствене проблеме једном за свагда. Операција је прошла без проблема, али, нажалост, дошло је до постоперативних компликација. Дана 18. јануара 1933. године, Јароњек, исцрпљен лечењем, преминуо је од упале плућа док је још био у болници.

Његов брат Алојз, који је био уз њега читавог живота, преузео је његов положај, али му је недостајала братовљева одлучност. Због тога је Музеј донекле стагнирао. Овај период је коначно завршен 1938, када су постављени темељи за обнову изгореле цркве у Ветрковицима у близини Прибора. Изградња је завршена 1941. године, за време Другог светског рата, али је коначно освештана тек у послератним годинама, тачније 1946. Године 1944, Алојз Јароњек је умро, затим и добра душа породице, његова сестра Јули Јароњекова, једва годину дана касније. То је био крај ере оснивача Влашког музеја на отвореном, браће Јаронњек, који су били посвећени идеји живог музеја, музеја који је оживљен песмама, плесовима, занатима и уметношћу.

После смрти чланова породице Јаронњек, Музеј је био под управом Музејског етнографског удружења Рожнов, чији су чланови такође допринели његовом развоју кроз своје активности формирања збирки. Оне су постале основа колекције Музеја, и касније су коришћене за креирање изложби углавном у појединачним комплексима Музеја. Године 1953, Удружење је престало да постоји као резултат политичке ситуације; Влашки музеј на отвореном је од тада државна институција.

Од времена породице Јароњек, Влашки музеј на отвореном је знатно проширен. Комплекс назван Влашко село је додат оригиналном најстаријем комплексу Дрвени градић и отворен за јавност 1972. године. То је највећи комплекс који приказује народно градитељство колиба, нуди доказ социјалне диференцијације људи са села и много пажње посвећује пољопривреди и овчарству као традиционалним начинима живота у Влашкој. Најновији комплекс Музеја је Воденичка долина отворен 1983, који представља још увек функционалне зграде које углавном раде на водени погон. Године 1995, комплекс Пустевни је додат Влашком музеју на отвореном; он се састоји од неколико објеката које је пројектовао чувени словачки архитекта Душан Јурковић.

Данас развој Влашког музеја на отвореном иде у правцу оживљавања „Јаронњек“ традиције. У Музеју се сваке године организују многи важни народни фестивали, програми који приказују традиционалне начине пољопривреде, народне уметности и заната, али и догађаји који представљају народну традицију и обичаје. У складу са трендом који је присутан у целој Европи, Музеј ставља акценат на образовне активности, организујући многе програме обуке током целе године. Тако музеј у Рожнову наставља традицију коју је успоставио његов оснивач Бохумир Јароњек, који је говорио да би музеј требало да буде живи организам, а не складиште „мртвих“ зграда и објеката.

RENATA PREJDOVÁ

Jaroněk siblings and the foundation of the Wallachian Open Air Museum in Rožnov pod Radhoštěm

The Wallachian Open Air Museum in Rožnov pod Radhoštěm was founded in 1925 by brothers Bohumír and Alois Jaroněk. The idea of founding an open air museum can probably be attributed to the elder brother, Bohumír. However, the concept of the open air museum is much older than its actual construction. Bohumír Jaroněk had been interested in folk culture and art since his youth but it was his visits to two significant exhibitions that influenced him most: the Prague Jubilee Exhibition of 1891 and – even more importantly – the Czechoslovak Ethnographic Exhibition in Prague of 1895. Since then, his passion for folk culture and art grew even stronger. At first, Bohumír Jaroněk began collecting clothing accessories, especially embroidery and scarves, but later he started focusing more on folk culture. When the younger brother, Alois, went to study in Scandinavia in 1909, the Scandinavian open air museums, especially the Skansen museum in Sweden, gave brothers the idea of building a similar museum in their own country. This was how the oldest open air museum in Central Europe was born. But let us start off from the beginning and not jump ahead in time. (photo 1: Jaroněk siblings – Alois, Julie and Bohumír in 1925)

Bohumír Jaroněk was born on 23 April 1866 in Zlín. He was the fourth child of František Jaroněk, a dyer, and his wife, Nepomucena Tekla, neé Hanačiková. There are many speculations concerning the degree to which Bohumír Jaroněk's future art career was influenced by his family: his father František was a dyer, his grandfather and uncle Hanačík were organ builders, and his uncle František Zedník was a painter. However, their influence on his life has probably been overestimated since the Jaroněk family left Zlín when Bohumír was only six years old. They first settled down in Starý Jičín, the original home town of the Jaroněk family, where Bohumír went to primary school. From 1879 to 1882, he attended German secondary school in Nový Jičín but one year before he was supposed to graduate, the family moved to Poličná near Valašské Meziříčí. Bohumír then went to a vocational school specialising in wood treatment in Valašské Meziříčí, the first school of applied arts in Moravia. It was probably this school that influenced his future art career most, although Jaroněk later criticised it for out-of-date educational approaches and lack of creativity. He was not the only significant artist that attended this school. The school in Valašské Meziříčí gained great reputation in the field of crafts and art and succeeded at numerous Czech and foreign exhibitions. Many of its students and teachers were, or were to become, prominent artists, such as painters Jožka Baruch and Josef Brož, sculptors Franta Úprka and Jož-

ka Antek and architects known all over the world, including Václav Hlinský, Richard Podzemný, Antonín Tenzer and others.

Although Bohumír was among the top students and his study results were exemplary, the school principal did not grant him a scholarship that would enable him to study at the University of Applied Arts in Vienna. Due to the family's poor financial situation, he could no longer hope to continue his studies. In autumn 1886, Bohumír started to work as a designer of majolica in Adolf Rašek's ceramics company in Kopřivnice. He liked his job but soon the company began specialising in tile stoves, so, in 1887, Bohumír started to work in Pécs, Hungary for a ceramics company owned by Vilmos Zsolnay. He spent two years there, leading a modest life and sending the majority of his earnings back to his family. His first works of art come from this period.

In March 1889, Bohumír got an opportunity to work at Fisher's majolica company in Budapest and he became a successful designer in this field. Jaroněk soon fell for the big city life. The Hungarian capital offered rich social life – regular visits to concerts, exhibitions, theatres and other cultural events became an inseparable part of Jaroněk's life. Bohumír Jaroněk soon started being active in the local compatriots' club called "Česká beseda" and became one of its most prominent representatives. He started to engage himself more in painting, including exteriors, as well. He probably led rich social life at the expense of his working life, so, eventually he was dismissed at the end of 1892. Yet, Jaroněk did not want to leave Budapest, so he went from one temporary job to another. In July 1893, he started working as a colourist at Strelisky's luxury photo studio and entered a new stage of his life. He quickly made use of his drawing and painting talent and became a highly valued employee with an adequate salary. In 1891 and 1895, he visited the two above-mentioned exhibitions in Prague with the "Česká beseda" club and was especially thrilled by the Ethnographic Exhibition, where he found much inspiration for his own art works.

In spite of having a very well paid job and an excellent position at Strelisky's, Jaroněk longed for a change. What he wanted most was to become a freelance artist, but he did not have sufficient financial means to do that. Therefore, when he was offered a position at Heymann's luxury photo studio in Cairo in Egypt, he did not hesitate for long and took the job. In December 1896, he left for Egypt, passing Zagreb, Rijeka and Trieste on the way. He was thrilled by Egypt and created the first series of his aquarelles there. He regularly travelled back and forth between his home country and Egypt by various routes in order to see as much of the world as possible. He visited Jerusalem, Jericho, Port Said, Naples, Rome, Florence, Venice, Athens, Dubrovnik, Marseilles, Lyon, Paris, Berlin, Antwerp, Stuttgart, Vienna and many other cities.

He worked in Egypt – except for the time he spent on travelling – until the beginning of 1900 but he no longer found his job satisfying; as he wanted to become a freelance artist he dedicated his time to his own work. Therefore, he returned to Valašské Meziříčí in May of the same year. His growing desire to become a landscape

painter might not have been the only reason for his return: he was becoming increasingly ill, having had serious stomach and duodenal problems since his youth. Moreover, his family was in a difficult situation, which also played a role in his decision. His mother died in March 1894, his father was old and sick, his brother František, the “black sheep” of the family, begged for money and the youngest brother, Alois (1870-1944) was wandering through Europe, looking for a suitable long-term job, and finally returned to Valašské Meziříčí in 1900. The family was held together mainly by Bohumír’s sister Julie (1864-1945), who lived on occasional earnings from sewing and mainly on the money her two working brothers sent her. Supposedly, it was Julia who – despite all the above-mentioned problems – decided that an uncertain future and a family together would be better than a regular salary and Bohumír being unhappy and sick.

Even after settling in Wallachia, Bohumír Jaroněk tried to stay in contact with world art centres. In 1902, he became a member of the Mánes Union of Fine Arts and three years later, he was admitted to the Viennese art group Hagenbund. In 1907, he co-founded the Moravian Association of Fine Artists, which was established as a response to the Prague associations and was meant to defend the interests of Moravian artists. Jaroněk also began to be very active in the Museum Association in Valašské Meziříčí and started creating his own ethnographic textile collection. He was especially interested in embroidered parts of clothing. He felt strong affection for Štramberk, a romantic Moravian town that had already enchanted him as a student. He rediscovered it and turned it into the basic motif and inspiration for his art, especially wood engravings. Bohumír Jaroněk started using wood engraving technique that eventually made him famous in the art world in 1903.

However, the money he earned with his art could not support the whole family, so the Jaroněk brothers decided to start a business in the field of applied arts. They planned to found their own tapestry workshop. Their sister Julie left for Munich in 1908 to study the tapestry sewing technique and Alois Jaroněk left for Scandinavia to visit the famous local workshops and acquaint himself with this branch of business. As Rudolf Schlattauer’s tapestry school was already well established in Valašské Meziříčí, it was necessary to execute their business plan somewhere else, so the Jaroněk brothers moved to Rožnov pod Radhoštěm in 1909. They founded a tapestry workshop, which was run by their sister Julie, as well as a porcelain painting shop, which was mainly the domain of the youngest brother Alois.

Bohumír Jaroněk became actively engaged in the cultural and social life of his new home and he and his brother initiated – among other things – foundation of the Wallachian Museum and Ethnographic Association in 1911. From 1911 to 1926, Bohumír presided over the Association, whose main aim was to found Wallachian open air museum in Rožnov pod Radhoštěm modelled upon the Swedish Skansen museum.

However, most cultural and social events were interrupted by the outbreak of the First World War. In 1918, the Jaroněk family bought a house in Rožnov, where they established – apart from residential rooms – applied arts workshops for sewing tapestry art works and painting ceramics and porcelain, Bohumír Jaroněk's art studio and a permanent exhibition of their work with a shop. In 1919, Bohumír Jaroněk was forced to abandon his activities and undergo treatment in the hospital in Kroměříž due to a chronic disease of the digestive tract. He then resumed his work and began working on the project of an open air museum in Rožnov. However, the main concern in the post-war era was economic stabilisation and the first changes did not come until 1924. After the success of the “Hanakian Year” and the “Moravian-Slovakian Year”, preparations for the festival “Wallachian Year” began and it was decided that it would take place in the Wallachian Open Air Museum that was supposed to be finished before the beginning of the festival. Despite serious financial difficulties, the old town hall was transported from the square in Rožnov to the city park called Hájnice in April 1925. This was the intended location for the new museum. The next building to be moved from the Rožnov square was Bill's townhouse. The museum was consequently enlarged to include two small bell towers, two wells, a beehive, a cross and a gate. It all culminated with the first “Wallachian Year” taking place from 18 to 20 July 1925, which saw the ceremonial opening of the first open air museum in central Europe.

In January 1926, Bohumír Jaroněk, tired and ill, resigned as president of the Rožnov Museum Association and was given the title of “honorary president”. While Jaroněk was still alive, Vašek's pub and several other smaller buildings were moved to the Museum from the town's main square. Between 1930 and 1932, a replica of the mayor's house in Velké Karlovice was built, as it was impossible to acquire the original for the Museum. In December 1932, Bohumír Jaroněk was hospitalised at Baťa Hospital in Zlín, where the doctors recommended undergoing an operation that would solve his long-term health problems once and for all. The operation went smoothly but, unfortunately, he suffered from post-operative complications. On 18 January 1933, Jaroněk, exhausted by the treatment, died of pneumonia while still in hospital.

His brother Alois, who stood by his side all his life, took over his position but lacked his brother's assertiveness. The Museum therefore stagnated somewhat since then. This period finally ended in 1938, when the foundations for reconstruction of the burnt church in Větrkovice near Příbor were laid. The construction was finished in 1941 – during the Second World War – but was finally consecrated only in the post-war years, namely in 1946. In 1944, Alois Jaroněk died, followed by the good soul of the family, his sister Julie Jaroňková, hardly a year later. This was the end of the Wallachian Open Air Museum founders' era, the Jaroněk brothers, who were dedicated to the idea of a living museum, a museum made alive by songs, dances, crafts and art.

After the death of the Jaroněk family members, the Museum was run by the Rožnov Museum and Ethnographic Association, whose members also contributed to its devel-

opment through their collecting activities. These became the basis of the Museum's collection, which was later used to create exhibitions mainly in the individual complexes of the Museum. In 1953, the Association ceased to exist as a result of the political situation; the Wallachian Open Air Museum has been a state institution ever since.

Since the Jaroněk family era, the Wallachian Open Air Museum has been enlarged significantly. The complex called the Wallachian Village was added to the original oldest complex of the Wooden Townlet and opened to the public in 1972. It is the largest complex and introduces folk country architecture of log houses, offers proof of the social differentiation of country people, and much attention is also paid to agriculture and shepherding as traditional ways of living in Wallachia. The newest complex of the Museum is the Water Mill Valley opened in 1983, which presents still functional and mostly water-powered buildings. In 1995, the Pustevny complex was added to the Wallachian Open Air Museum, which consists of several buildings designed by the famous Slovak architect Dušan Jurkovič.

Today, the development of the Wallachian Open Air Museum is heading towards reviving the "Jaroněk" tradition. Many important folk festivals take place in the Museum every year, as well as programmes introducing traditional ways of farming, folk art and crafts and events presenting folk traditions and customs. In accordance with the trend seen throughout Europe, the Museum puts an accent to educational activities, organising many training programmes all year round. Thus the Museum in Rožnov continues the tradition established by its founder, Bohumír Jaroněk, who used to say that a museum should be a living organism, not storage of "dead" buildings and objects.

РЕНАТА ПРЕЈДОВА
ФАМИЛИЈА ЈАРОЊЕК И ОСНИВАЊЕ ВЛАШКОГ
МУЗЕЈА НА ОТВОРЕНОМ У РОЖНОВУ ПОД
РАДОШТЕМ

RENATA PREJDOVÁ
JARONĚK SIBLINGS AND THE FOUNDATION
OF THE WALLACHIAN OPEN AIR MUSEUM IN
ROŽNOV POD RADOSTEM

ДИМИТРИЈЕ ГУСТИ
ОСНИВАЧ

Dimitrie Gusti
Founding father

Dimitrie Gusti
Fondatorul

Др Паулина Попоју
Директорка Националног музеја села „Димитрије
Густи“, Букурешт

Ph.D. Paola Popiou
Dimitrie Gusti, National Village Museum Bucharest ,
director



ДР ПАУЛИНА ПОПОЈУ Димитрије Густу Оснивач

НАЦИОНАЛНИ МУЗЕЈ СЕЛА „ДИМИТРИЈЕ ГУСТИ“

Врло значајан датум у историји музеја у Румунији јесте 17. мај 1936. године. У присуству председника државе и свих политичких лидера и културних личности тог времена, отворен је Музеј румунског села, садашњи Национални музеј села „Димитрије Густу“. Данас музеј носи име једног од најважнијих оснивача, оснивача школе и харизматичног интелектуалца – Димитрија Густог (1880–1955).

Идеја о оснивању Музеја села настала је на Одељењу за социологију Универзитета у Букурешту у периоду 1925–1935. када је организована серија интердисциплинарних истраживања у 600 села из различитих региона Румуније.

ОСНИВАЧИ

Професор Димитрије Густу основао је и управљао Друштвом за науку и социјалне реформе (1919–1921), Социјалним институтом Румуније (1921–1939, 1944–1948), Институтом друштвених наука Румуније (1939–1944), Националним саветом научних истраживања (1947–1948). Основао је и водио часопис „Архив друштвених наука и социјалних реформи“ (1919–1943) и „Румунска социологија“ (1936–1944). Димитрије Густу је генијално завршио курсус онорум што је био почетак главних обележја и изазова двадесетог века. Социолог, филозоф, етичар и професор високе класе, министар образовања, члан Академије наука Румуније од 1919. године, а потом и председник овог високог националног форума у периоду 1944–1946, као и члан многих академија у иностранству, института и социолошких друштава, у нашем сећању је остао као оснивач најкристалнијег места – села у срцу главног града, које данас носи име Национални музеј села „Димитрије Густу“.

Као оснивач школе социологије у Румунији, Димитрије Густу је поткрепио монографски метод истраживања, који подразумева симултани и мултидисциплинарни приступ селу користећи тим стручњака из домена друштвених наука, лекара, инжењера, агронома, наставника и др. Он је иницирао и водио монографско истраживање 626 села из свих историјских региона Румуније (1925–1948), озаконио је социјалну службу (1939) и први пут у свету институционализује социолошко истраживање у комбинацији са друштвеном акцијом.

Одлично познавање румунског села довело је до настанка музеја на отвореном у Букурешту “не као копија познатих скандинавских музеја на отвореном, него на основу сопствене замисли о науци и друштву као и њена активна улога у друштвеном животу” (Паул Петреску: Музејска концепција Дмитрија Густог).

Његови сарадници, који су данас ушли у историју европске етнологије и социологије – Хенри Х. Стал, Антон Голопенција, Мирча Вулканеску, Михај Поп, Георге Фокша, Трајан Херсени организују монографска истраживања, интердисциплинарног карактера у различитим селима: Гојча, жупанија Горж (1925), Рушету, жупанија Бузау (1926), Нерезу, жупанија Вранча (1927), Фунду Молдовије, жупанија Сучава (1928), Драгуш, жупанија Брашов (1929), Рунку, жупанија Горж (1930), Корнова, Бесарабија (1931); спровели су истраживања на терену, готово у свим регионима државе, прикупивши предмете и материјале потребне за стварање музеја на отвореном.

Музеј је отворен након дугогодишњег истраживања „у Парку Карола II, на површини од 4.500 квадратних метара, на крају језера Бањаса које је недавно осушено...”, и који је назван „Музеј румунског села...”

Радови на уређењу земљишта почели су у марту 1936. године. Краљевско културно друштво “Принц Карол” подржало је пројекат финансијски и морално. У току радова краљ посећује градилиште четири пута и изражава жељу да отварање Музеја буде на исти дан када се слави 70 година од оснивања династије Хоенцолерн у Румунији.

Пројектовање Музеја је поверено Х. Х. Сталу и Виктору Јон Попи. Узета је у обзир жеља да Музеј не буде “једна колекција нанизаних кућа или скућених на отвореном, него да буде село-музеј,(...) тј. да представља у целини право село са улицама, зеленилом, бунарима, трговима”.

На територију данашњег Музеја превезено је и ремонтовано 29 кућа, дрвена црква из Марамуреша, пет ветрењача, једна воденица, једна преса за уље, један апарат за прављење ракије, рибарско газдинство и друге помоћне просторије које садржи типично село. Музеј је био отворен 17. маја 1936. године под називом Музеј румунског села, а свечаном отварању су присуствовали принц Карол II, чланови Владе, тадашњи патријарх Румуније Мирон Кристеа. Свечаност је одржана под вођством професора Дмитрија Густог који је именован за првог директора Музеја.

Године 1948, професор Георге Фокша, друга личност која је учествовала у оснивању музеја, учесник у монографским истраживањима и блиски сарадник Дмитрија Густог, наставио је датим смерницама и претворио музеј из социолошког у етнографски – идеја која је у том тренутку била спасавајућа, јер комунизам је сматрао социологију буржоаском науком, која је очигледно била забрањена. Ново руководство Музеја наставља истраживања на терену, усмерених на рестаурацију колекција објеката које би омогућили рестаурацију оштећених ентеријера и реорганизацију музеја, по принципу заступљености свих региона у земљи.

У музеј су били донесени јединствени и оригинални споменици: две колибе из жупанија Олт и Долж, обе из XIX века, домаћинства Думитра, жупаније Алба (XIX век), Поље Неаг, жупаније Хунедоара (XIX век), Шурдешт, жупаније Марамуреш (XVIII век), Журиловка, жупаније Тулча (1898), Остров, жупаније Констанца (XIX), Куртењ, жупаније Васлуј (1844), Заподењ, жупаније Васлуј (XVII), Стража, жупаније Сучава (XVIII), Банкуа, жупаније Харгита (1862), Бербешти, жупаније Марамуреш (1775), Керелуш, жупаније Арад (XVIII век), црква Рапчуњ, жупанија Неамц (1773) и једноћелијска структура из истог места (XIX), Војтинел, жупанија Сучава (XVIII).

Шездесетих година у Румунији је створена велика мрежа музеја на отвореном – активност која је била преузета од европских центара за спасавање традиционалног грађевинског наслеђа. Иако је у то време (као и данас) пожељна била конзервација споменика у првобитном положају (ин ситу), како се не би нарушавала природна целина средине одакле је настала, као и због услова које намеће законодавство, донето је решење да главни метод очувања буде њихов пренос у музеје на отвореном због потешкоће у приказивању таквог типа грађевине на исконском месту. То је био једини могући начин како би се спасли изванредни примерци колоквијалних грађевина, као и да се створи велика мрежа музеја на отвореном, коју данас чини 19 јединица. У овом контексту, Музеј села у Букурешту био је парадигматични оријентир, искуство стечено још пре 1936. године, научни метод који је промовисао Дмитрије Густу и Социолошка школа у Букурешту, а који су унапредиле генерације под вођством познатог социолога, који је тежио отварању нових музеја подстакнут истраживањима на терену.

Морамо да истакнемо и ово како би образложили зашто је Национални музеј села „Дмитрије Густу“ у Букурешту више него обичан музеј на отвореном; он је тренутак историографије и модел направљен током времена.

Такође, данас он представља оригиналан музеј са својом конзервацијом и структуром, размишљањем предака који су пионери румунске етнологске музеологије. Споменици, потпуно оригинални, представљају сведочанство традиционалног живота Румуна, у исто време илуструју потпуно нов концепт музеологије и очување грађевинског блага; они представљају, од првих истраживања под руководством Дмитрија Густу до данашњег дана, пут настанка још 19 музеја, чији је узор био овај музеј.

Данас, музеј који носи име оснивача Дмитрија Густог прешао је животни пут од преко 78 година; наследили смо 360 споменика и 53.450 објекта, који у својим ризницама чувају културна блага, изграђена по принципу савремене музеологије. Музеј села је уједно постао и школа у којој велики број ђака са задовољством учи историју „уживо“. Такође, постао је школа музеологије, призната у држави и у иностранству, центар за истраживање и документовање традиционалног живота.

Из тих разлога, сваке године, у Националном музеју села, 17. мај се прославља као дан посвећен Оснивачима, односно онима који су сањали и реализовали Музеј румунског села – један од посебних музеја, лична карта, музеј који је настао у срцу главног града Румуније. То је сећање на сав уложен труд монографа из Школе социологије и тима студената под руководством Дмитрија Густог, са подршком Краљевског културног друштва „Принц Карол”, тима који је после скоро деценије рада по румунским селима, усавршио истраживачки рад о селу и румунском сељаку, што је потврђено фундаменталним радом као што је Музеј села.

PAOLA POPIU

Dimitrie Gusti Founding father

DMITRIE GUSTI NATIONAL VILLAGE MUSEUM

May 17th, 1936 is a very important date in the museum history of Romania: Opening Day in the presence of the state president and all political leaders and cultural figures of the time, the Romanian Village Museum, now Dimitrie Gusti National Village Museum. Today, the Museum bears name of one of its greatest founding-fathers, founder of the school and a charismatic intellectual - Dimitrie Gusti (1880-1955).

The idea of establishing the Village Museum was created at the Department of Sociology, University of Bucharest in the period 1925-1935 when a series of interdisciplinary research in 600 villages from different regions of Romania was conducted.

FOUNDING FATHERS

Professor Dimitrie Gusti founded and operated Society for Science and Social Reform (1919 - 1921), Social Institute of Romania (1921 - 1939, 1944 - 1948), Social Sciences Institute of Romania (1939 - 1944), National Council of Scientific Research (1947 - 1948). He founded and led the journal "Archives of Social Science and Social Reform" (1919 - 1943), "Romanian Sociology" (1936 - 1944). Dimitrie Gusti brilliantly completed cursus honorum which marked beginning of the main features and challenges of the twentieth century. Sociologist, philosopher, ethicist and a high class professor, Minister of Education, a member of the Academy of Sciences of Romania from 1919, and then the president of this high national forum in the period from 1944 to 1946, as well as a member of many academies abroad, institutes and sociological associations, for us, in the Romanian memory, he remained the founder of the most crystal place – a village in the very heart of the capital, which now bears his name - Dimitrie Gusti National Village Museum.

As the founder of sociology school in Romania, Dimitrie Gusti corroborated monographic research method, which involves simultaneous and multi-disciplinary approach to village, using a team of experts in the field of social sciences, doctors, engineers, agronomists, teachers and others. He initiated and led the monographic research of 626 villages from all historical regions of Romania (1925-1948), made social services legal (1939), and being the first in the world, he institutionalized sociological research combined with social action.

Excellent knowledge of Romanian villages made path to the emergence of an open-air museum in Bucharest, “not as a copy of the famous Scandinavian open-air museums, but based on own ideas about science and society as well as its active role in social life” (Paul Petrescu. Dimitrie Gusti Museum concept).

His associates, who are today part of the European ethnology and sociology history – H.H. Stahl, Anton Golopencija, Mircea Vulcanescu, Mihai Pop, George Foksha, Trajan Hersen - organized a campaign interdisciplinary monographic researches in different villages: Gojc, Gorz (1925); Rusecu, Buzau (1926); Nerezi, Vrancea (1927); Fundu Moldova, Suceava (1928); Draguš, Brasov (1929); Runkle, Gorz (1930); Kornova, Bessarabia (1931). They conducted field research in almost all regions of the country, collecting objects and materials needed to create an open-air museum.

The museum was opened after years of research „in the Park of Carol the Second, occupying an area of 4,500 square meters at the edge of the recently drained lake Banjas....”; it was called „Romanian Village Museum...”

Work on the landscaping began in March 1936. Royal Cultural Society “Prince Karol” supported the project financially and morally. During works, the king visited construction site for four times and expressed a desire to open the museum on the same day that celebrated the 70th anniversary of the establishment of Hohenzollern dynasty in Romania.

Museum design was entrusted to H.H. Stahl and Victor Ion Popa. They took into account the wish that the museum should not be “a collection of houses in a row or cramped in the open, but to be village-museum, ie ... to represent the whole of a typical village with streets, vegetation, wells, squares”.

29 houses, a wooden church from Maramures, five windmills, a water mill, an oil press, an apparatus for making brandy, fishing farm and other ancillary facilities which a typical village contains, were transported to the territory of the present-day museum and repaired there. The Museum was opened on May 17th, 1936 being named Romanian Village Museum; the opening ceremony was attended by the Prince Karol the Second, members of the Government and Miron Cristea - the Patriarch of Romania in that time. The ceremony was conducted by Professor Dimitrie Gusti, who was appointed the first Museum director.

In 1948, Professor George Foksha, another person who participated in the founding of the Museum, a colleague in the monographic research and Dimitrie Gusti's close associate, continued policies initiated earlier; he turned the Museum from sociological into ethnographic – a salutary idea at the time because communism considered sociology a bourgeois science which was clearly forbidden. The new leadership of the Museum continued research in the field, focusing on restoration of the collection that would enable recovery of damaged interior and reorganization of the Museum on the principle of all country regions' representation.

Unique and original monuments were brought to the Museum: two cottages in County Olt and Dolj, both from the nineteenth century, households Dumitra, Alba County (XIX century); Field Neag, Hunedoara county (XIX century); Surdesti, Maramures County (XVIII century); Zurilovka, Tulcea County (1898); Ostrov, county of Constanta (XIX); Kurtenj, Vaslui County (1844); Zapodenj, Vaslui County (XVII); Straza, Suceava County (XVIII), Banku of Harghita county (1862); Berbestj, Maramures County (1775); Kerelus, Arad County (XVIII century); Church Rapcunj, Neamt County (1773), and a single-celled structure from the same place (XIX), Vojtinel, Suceava County (XVIII).

In 1960s, a large network of open-air museums was created in Romania - the activity taken from European centers aimed at rescuing traditional built heritage. Although at that time (as now), conservation of monuments in situ was preferred in order not to disrupt natural environment in which the unit originated and for conditions imposed by the legislation, as well as difficulties in representing this type of building in situ, it was decided on their transmission to the open-air museums as the dominant method in their preservation process. It was the only way to save extraordinary examples of vernacular architecture, as well as to create a big network of open-air museums, which now includes 19 units. In this context, the Village Museum in Bucharest was the paradigmatic landmark, experience gained even before 1936, the scientific method promoted by Dimitrie Gusti and Sociology School of Bucharest, improved by generations under the guidance of this renowned sociologist who, inspired by research in the field, started to create new museums.

We have to point out one more thing in order to explain why Dimitrie Gusti National Village Museum in Bucharest is more than a common open-air museum; it is the moment of historiography and the model developed over time.

Also, today it is the original museum with its conservation and structure, thinking of ancestors who were pioneers of Romanian ethnological museology. Monuments, completely original, testify of the Romanians' traditional life, illustrating at the same time an entirely new concept of museology and conservation of architectural wealth; they represent the long way from the first researches under the direction of Dimitrie Gusti to this day, the path with 19 more museums along it, all of which were provoked by this museum.

Today, the museum that bears the name of its founder, Dimitrie Gusti, built on the principle of modern museums, has the life time of over 78 years; we possess 360 monuments and 53.450 objects which keep cultural heritage inside their treasures. The Village Museum has also become a school with numerous students who are pleased to learn history „alive”; it has also become a school of museology recognized in the country and abroad and the Centre for Research and Documentation of traditional life.

For these reasons, every year on May 17th, at the National Village Museum, this day is celebrated as the day dedicated to the founding fathers or those who dreamed and realized Romanian Village Museum - one of the special museums, national identification card, the museum that was built in the very heart of Romanian capital. It is a tribute to the effort of all monographs from the Sociology School and the team of students under the direction of Dmitrie Gusti supported by the Royal Cultural Society "Prince Karol," the team that after almost a decade of campaign in rural areas of Romania, perfected research work on the Romanian villages and peasants with this fundamental endeavor such as Village Museum.

ДР ПАУЛИНА ПОПОЈУ
DIMITRIE GUSTI
ОСНИВАЧ

PAOLA POPIU, PHD
DIMITRIE GUSTI
FOUNDING FATHER

PAOLA POPIU, PHD
DIMITRIE GUSTI
FONDATORUL

PAOLA POPIU

Dimitrie Gusti FONDATORUL

Muzeul Național al Satului "Dimitrie Gusti"

17 mai 1936 este o dată semnificativă pentru istoria muzeelor din România : este ziua în care se deschidea , la Șosea , în prezența conducătorilor țării si a tuturor personalităților politice și culturale ale vremii , Muzeul Satului Românesc , actualul Muzeul Național al Satului "Dimitrie Gusti". Astăzi muzeul poartă numele celui mai important dintre fondatorii săi , întemeietor de școală și intelectual carismatic – **Dimitrie Gusti (1880-1955)**.

El a avut ideea organizării Muzeului Satului după ce , în cadrul Catedrei de Sociologie a Universității București a organizat , între anii 1925 – 1935 o serie de cercetări interdisciplinare în 60 0de sate din diferite regiuni ale României.

FONDATORII

Profesorul Dimitrie Gusti a fondat și condus Asociația pentru știința și reforma socială (1919 - 1921), Institutul Social Român (1921 - 1939, 1944 - 1948), Institutul de științe sociale al României (1939 - 1944), Consiliul național de cercetări științifice (1947 - 1948). A înființat și a condus revistele "Arhiva pentru știința și reforma socială" (1919 - 1943), "Sociologie românească" (1936 - 1944). Dimitrie Gusti a parcurs cu genialitate un *cursus honorum* care a marcat principalele preocupări și provocări ale începutului de veac XX. Sociolog, filosof, etician și profesor de mare clasă , ministru al învățământului , membru al Academiei Române din 1919 și apoi președinte al acestui înalt for național , în perioada 1944-1946, de asemenea membru al mai multor academii din străinătate , institute și societăți de sociologie, **el rămâne pentru noi FONDATORUL celui mai curat loc al memoriei românești – satul din inima capitale numit astăzi – Muzeul Național al Satului Dimitrie Gusti .**

Întemeietor al școlii de sociologie românească , Dimitrie Gusti a fundamentat **metoda monografică de cercetare** , ce presupune abordarea simultană, multidisciplinară a satului folosind echipe de specialiști din domeniul științelor sociale, medici, ingineri, agronomi, învățători etc. A inițiat și îndrumat acțiunea de cercetare monografică a 626 de sate din toate provinciile istorice ale României (1925 – 1948) și a obținut legiferarea serviciului social (1939), prin care se instituționaliza, pentru prima oară în lume, cercetarea sociologică îmbinată cu acțiunea socială practică și cu pedagogia socială .

Profunda cunoaștere a satului românesc a dat naștere muzeului în aer liber din București „*nu ca o copie a vestitelor muzee în aer liber scandinave ci pe temeiul unei concepții proprii despre știința societății și rolul ei activ în viața socială*” (*Paul Petrescu. Concepția muzeografică a lui Dimitrie Gusti*)

Colaboratorii săi, între care nume intrate astăzi în istoria etnologiei și sociologiei europene - H. H. Stahl, Anton Golopenția, Mircea Vulcănescu, Mihai Pop, Gheorghe Focșa, Traian Herseni organizează campanii de cercetări monografice, cu caracter interdisciplinar, în diferite sate din țară: Goicea, jud. Gorj (1925); Ruseșu, jud. Buzău (1926); Nereju, jud. Vrancea (1927); Fundu Moldovei, jud. Suceava (1928); Drăguș, jud. Brașov (1929); Runcu, jud. Gorj (1930); Cornova, Basarabia (1931) au efectuat cercetări de teren în aproape toate regiunile țării, colectând obiecte și materiale necesare constituirii unui muzeu în aer liber.

Acesta a fost organizat după ani de cercetări “*în Parcul Carol al II-lea, pe o suprafață de 4.500 de metri pătrați, la marginea Lacului Băneasa de curând asanat...*” numindu-se „*Muzeul Satului Românesc...*”

Lucrările pentru amenajarea terenului au început în luna martie 1936. Fundația Culturală Regală „Principele Carol” a susținut moral și material proiectul. Pe parcursul lucrărilor, regele vizitează de patru ori șantierul, fiind dornic ca deschiderea Muzeului să aibă loc la data stabilită când se sărbătorea și împlinirea a 70 de ani de la întemeierea dinastiei de Hohenzollern în România.

Proiectarea muzeului a fost încredințată lui H. H. Stahl și lui Victor Ion Popa. Trebuia să se țină seama și de dezideratul ca muzeul să nu fie “*o colecție de case înșirate sau înghesuite în aer liber, ci să fie un “sat-muzeu”,... deci să reprezinte, în unic, un sat real, cu ulițele, plantațiile, fântânile, piețele lui*”.

Au fost transportate și remontate în actualul teritoriu al muzeului 29 de case, o biserică de lemn din Maramureș, cinci mori de vânt, o moară de apă, un teasc de ulei, o povarnă, o cherhana și alte anexe care însumau cam tot ce cuprindea un sat obișnuit. Muzeul a fost deschis în ziua de 17 mai 1936 sub numele de Muzeul Satului Românesc în cadrul unei ceremonii la care au participat regele Carol al II-lea, membri ai guvernului, patriarhul de atunci al României, Miron Cristea. Totul s-a desfășurat sub coordonarea profesorului Dimitrie Gusti care a fost și primul director al Muzeului.

În anul 1948, profesorul **Gheorghe Focșa**, a doua mare personalitate întemeietoare a muzeului, participant la cercetările monografice și apropiat al lui Dimitrie Gusti, a continuat linia directoare trasată de Gusti transformând însă Muzeul dintr-unul sociologic într-un muzeu etnografic, idee salvatoare în acel moment în care comunismul, proaspăt instaurat, considera sociologia o știință burgheză care trebuia evident interzisă. Noua conducere a muzeului a reluat cercetările de teren care vizau refacerea colecțiilor de obiecte care să facă posibilă refacerea interioarelor distruse dar și reorganizarea muzeului după principiul reprezentării tuturor regiunilor țării.

Au fost aduse acum în muzeu monumente de mare originalitate și unicitate: două bordeie din județele Olt și Dolj, ambele databile în sec. al XIX-lea, gospodăriile Dumitra, județul Alba (sec. al XIX-lea); Câmpu lui Neag, județul Hunedoara (sec. al XIX-lea); Șurdești, județul Maramureș (sec. al XVIII-lea); Jurilovca, județul Tulcea (1898); Ostrov, județul Constanța (sec. al XIX-lea); Curteni, jud. Vaslui (1844); Zăpodeni, județul Vaslui (sec. al XVII-lea); Straja, județul Suceava (sec. al XVIII-lea); Bancu, județul Harghita (1862); Berbești, județul Maramureș (1775); Chereluș, județul Arad (sec. al XVIII-lea); biserica Răpciuni, județul Neamț (1773) și o construcție monocelulară din aceeași localitate (sec. al XIX-lea), Voitinell, județul Suceava (sec. al XVIII-lea).

Începând cu anii '60, în România a fost creată o importantă rețea de muzee în aer liber, această activitate înscriindu-se dezideratelor europene de salvare a patrimoniului tradițional construit. Deși, se prefera la acea dată (ca și acum) conservarea in situ a monumentului pentru a nu împieta asupra ambientului natural din care a crescut inițial, totuși, datorită condițiilor impuse de legislație ca și de dificultatea prezentării in situ a unui asemenea tip de construcție, s-a adoptat, ca principala metodă de salvare, transferarea în muzee în aer liber. A fost singura cale care a dus la salvarea efectivă a unor exemple deosebite de construcții vernaculare precum și la crearea unei puternice rețele de muzee în aer liber care astăzi însumează 19 unități. În acest context, Muzeul Satului din București a fost un reper paradigmatic, Experiența acumulată înainte de 1936, metoda științifică promovată de Dimitrie Gusti și de Școala sociologică de la București precum și perfecționarea acesteia de către generația îndrumată de reputatul sociolog au impulsionat cercetarea de teren în vederea creării altor muzee.

Am subliniat aceste aspecte pentru a argumenta de ce Muzeul Național al Satului „Dimitrie Gusti” din București este mai mult decât un simplu muzeu în aer liber; el este un moment al istoriografiei de specialitate și un model constituit în timp.

De asemenea, el este astăzi un muzeu original și prin conservarea, în structura sa, a gândirii înaintașilor, pionieri ai muzeologiei etnologice românești. Monumentele, în totalitate originale, sunt mărturii de viață tradițională românească, dar, în același timp, constituie și ilustrarea unei anume concepții muzeologice și de preservare a patrimoniului construit; ele ilustrează un drum parcurs de la primele cercetări coordonate de Dimitrie Gusti până în prezent, drum presărat cu încă 19 muzee, care l-au luat ca punct de reper.

În prezent, Muzeul numit, după numele fondatorului său Dimitrie Gusti, a parcurs aproape drumul unei vieți de PESTE 78 de ani ; avem o zestre de 360 de monumente și 53.450 de obiecte organizate în depozite de patrimoniu, construite după principiile muzeologiei moderne. Muzeul Satului a devenit o școală în care, un număr mare de copii învață cu plăcere istoria “pe viu”; a devenit, de asemenea, o școală de muzeologie recunoscută și în țară dar și în străinătate, a devenit un centru de cercetare și de documentare asupra vieții tradiționale.

De aceea ziua de 17 Mai este sarbatorită la Muzeul National al Satului în fiecare an ca o zi dedicată **FONDATORILOR**, adică Celor care au visat și au realizat Muzeul Satului Românesc – un muzeu special , un document de identitate , crescut în inima celui mai important oraș al României. Este un remember pentru tot ceea ce a însemnat munca monografiștilor Școlii Sociologice și a echipelor studențești conduse de Dimitrie Gusti și susținute de Fundația Culturală Regală „Principele Carol”, echipe care, după aproape un deceniu de campanii în satele României, au desăvârșit munca de cercetare a satului și țăranului român, prin această operă fundamentală care este Muzeul Satului.

ДР ПАУЛИНА ПОПОЈУ
ДМИТРИЈЕ ГУСТИ
ОСНИВАЧ

PAOLA POPIU, PHD
DIMITRIE GUSTI
FOUNDING FATHER

ПОРОДИЦА ВЕЛС И
РАНИ РАЗВОЈ МУЗЕЈА
СТАРО СЕЛО СТУРБРИЏ

The Wells Family and the Early Development of Old Sturbridge Village

Дејвид Симонс

Бивши директор Визиторског центра Старог
Стурбриџа

*Рад Дејвида Симонса објављујемо по препоруци
Тома Келехера, историчара и кустоса техничких
уметнина у Музеју Старо село Стурбриџ.*

David Simmons

Former Director of Visitor Services

*The paper is published under recommendation of Tom
Kelleher, Historian, and Curator of Mechanical Arts, Old
Sturbridge Village.*

1



3



2



4



1
Џорџ Б. Велс, човек који је
дошао на идеју о живом
селу

1
George B. Wells, the man
who had the idea for a living
village

2
Алберт Б. Велс

2
Albert B. Wells

3
Џоел Ченеј Велс

3
Joel Cheney Wells

4
Рут Дајер Велс

4
Ruth Dyer Wells

ДЕЈВИД СИМОНС

Породица Велс и рани развој Музеја Старо село Стурбриџ

/ 313 /

Крајем новембра 1948, цењени пејзажни архитекта, Артур Шурклиф писао је свом дугогодишњем пријатељу, Алберту Б. Велсу: „Тешко нам је да схватимо да је садашње активно интересовање за обнављање старих места и ствари заправо тек у повоју овде, у САД-у. Педесет или сто година од данас, многи интелигентни људи питаће се како је почела Ваша обнова Old Sturbridge-a, и како се стално развија, са режисерском палицом увек у Вашој руци. Ви сте савршен избор човека да напише ту историју, поготово ако диктирате онако као што пишете своја занимљива писма, пуна живота“.

Следећег месеца, А. Б. је почео да прича своју причу, издиктиравши два писма Артуровој супрузи Маргарет. И док његов непоновљиви стил сија јарко као и увек, преписка је била кратког века – само су два писма сачувана. Ипак овим богатим исказима, његовој преписци вредној пажње, као и сведочењима других чланова породице и сарадника, који су случајно сачувани у архиви музеја Старо село Стурбриџ, дугујемо велику захвалност за познавање најраније историје села, која се тако блиско тиче Велс породице.

„Године 1900, оженио сам Етел Барнам“, А. Б. је написао Маргарет. „Њен отац је био Д. Х. Барнам, архитекта који је предузео грађевинске радове и надзор на изградњи првог Светског сајма у Чикагу 1993, са својим партнером Рутом... Савет који ми је дао био је моја предност – тај савет се није тицао ничег конкретног, био је то његов општи поглед на живот. Одувек имам у својој соби тај мали, црно-бели папир на ком је исписан савет који ми је дао господин Барнам... Од тада, целог свог живота, памтим оно што је он рекао: „Немој правити мале планове“. Обожавао сам тог човека и могао бих много да Вам причам о нашем дружењу. Хтео је да радим у његовој фирми, али сам ја то одбио. Рекао сам да сам радио само за једног човека и да никада не бих радио за било кога другог; то је био мој отац. Никада нисам био повезан ни са ким другим, осим са својим оцем и својом браћом, тако сам ишао кроз живот, заиста јесам“.

Велс клан је била нарочито тесно повезана група. „Браћа Велс... чак су имали заједнички банковни рачун док нису постали одрасли људи“, присећала се Рут Велс. „Сећам се да је моја ташта често говорила: „Алберте, верујем да волиш Чејни више него мене“.

Велсови и Барнамови су прожимали једни другима животе на незаборавне начине. Д. Х. Барнам је пецао на Вокер језеру, одржавао јако пријатељство са Џорџом Вошингтоном Велсом, кога је Алберту описивао као „победника“, дописивао се са Чејни и помагао и саветовао Ченинга.

Алберт и Етел су посећивали Бурнхамсове у Еванстону, држава Илиноис, а једном приликом, када је Алберт остао код куће, Д. Х. Бурнхам је писао свом „драгом сину“ у Саутбрицу: Џорџ „седи на мом колену свако јутро док доручкује, као што је навикао да ради са тобом када је код куће. Он је светлост у кући. Твој, с љубављу...“. Блиска веза између Алберта и његовог таста Д. Х. Бурнхама пресликала се и на следећу генерацију у виду посебног односа који је постојао између Џорџеве супруге Рут и њеног свекра Алберта – међусобно су се ословљавали са Грампс и Руфус – и Етел, њене свекрве, која је заплакала кад ју је Рут називала „мајком која ју је усвојила“.

Алберт и Етел су интензивно путовали по Европи са Барнамовима, у неколико наврата, између 1907. и 1912. године. „Д. Х. Барнам је био диван сапутник“, присећао се А. Б. „Он је био човек који је изградио прву пословну зграду од челика у Сједињеним Државама, или у свету. Једног дана, када смо били у Поу, у Француској, стајали смо на улазу малог суда и он је рекао: „Алберте, видиш ли зграду која ме је инспирисала да изградим пословну зграду, челичну пословну зграду? Није тачно испред тебе, мало је по страни, са леве стране, истиче се као нос на твом лицу. Он је био човек који инспирише“.

На својим путовањима, Алберт је такође имао прилику да види, не само архитектонско благо Европе, већ и њене пејзаже и природу очима Д. Х. Барнама. „Никада нећу заборавити када сам први пут био у Енглеској, у улици Регент, а сигурно ћу се увек сећати вожње и погледа на прелепе обриси неба у Паризу. Имао сам, такође, прилике да боравим у многим другим местима са господином Барнамом“, диктирао је Рут 1948. године. При пажљивом креирању слике Музеја Старо село Стурбриц, Алберт је био инспирисан овим посебним успоменама. По питањима локације и броја зграда у селу, он је приметио: „Мислим да је линија хоризонта скоро од изузетног значаја“. Такође, Алберт и Етел су посетили европске дворце, катедрале и музеје са Данијелом Х. Барнамом. Алберт није волео музеје. „Постоји много више ствари које млада особа може да ради уместо што гледа ствари које су се користиле пре сто или пре хиљаду година“, прокоментарисао је. „Оне су застрашујуће мртве... Када сам био младић, ниси могао да ме одвучеш у музеј са паром окова, а камоли са паром коња. Господин Барнам ме „јесте довео у музеј и јесте ме заинтересовао за добар део ствари које сам видео“. Наставља он: „Али, то је као вађење зуба, и таман толико дуго сам био у стању то да поднесем“.

Етел и Алберт су били са Маргарет и Д. Х. Барнамом на њиховом последњем путовању по Европи током пролећа 1912. године. Барнам је писао Алберту у фебруару те године, остављајући му да се постара за резервацију Олимپика или Титаника – „нека буде по твојој процени“, поверио му је доношење одлуке. Док су безбедно прелазили океан, Данијел Барнам, који се није осећао добро, умро је у Хајделбергу. Алберт је јавио вест канцеларији у Чикагу и свет је сазнао о смрти једног од великих америчких архитеката. Касније, Алберт је приметио да у генези

музеја, Данијел Барнам „није могао да нам помогне, чак ни својим саветима“. Ипак, велики архитекта и урбаниста добро је обучио Алберта: путовао је по Европи и имао наклоност Фредерика Лоу Олмстеда Млађег и Чарлса Меккима из цењене фирме McKim, Mead and White, њихова заједничка филозофија естетике, заправо, била је потврђена током планирања изградње музеја Старо село Стурбриџ.

Управо током путовања са Барнамовима, сазнали смо за Албертову љубав према антиквитетима. „Сећам се јако добро када сам био у Единбургу са супругом и њеним родитељима“, присећа се, причајући пријатељу, такође колекционару, 1945. године: „Они су отишли у разгледање, а имали смо уговорен састанак са неким људима у дворцу, али у међувремену сам се искрао са шофером, одвезао до брда ка дворцу, где сам видео антикварницу и ушао у њу. Симпатичан мали стари Шкот је дошао и упитао: „Да ли могу учинити нешто за Вас?“ „Па“, рекао сам, „само бих желео да погледам окол, посебно сам заинтересован за старо ковано гвожђе“. „Ковано гвожђе“, рекао је он, „пођите са мном“. Отишли смо доле у његов подрум; тамо није била једна тона, било је пет или шест тона кованог гвожђа. Никад нисам видео такав приказ у животу. Упитао ме да ли имам нешто против да се представим. Рекао сам му да долазим из Масачусетса, да се зовем Велс, да сам успутни колекционар који има неколико предмета од кованог гвожђа јер ценим сате рада који су утрошени у њихову израду. То ми даје велики подстрек, итд. „Па, господине Велс“, рекао је он „купио сам ову радњу пре годину или две дана, био сам у овом подруму два или три пута, (узгред, једино светло била је мала електрична сијалица која није давала више светлости од једне свеће), али ово ковано гвожђе никада нисам дотакао, и не верујем да ћу икада. Сад, нисам довољно јак да средим ово, али ако желите да га прегледате, изаберите шта желите и ставите га на гомилу, претпостављам да ћемо моћи да се договоримо.“ Остао сам тамо цело поподне, кладим се да ми је тона гвожђа прошла кроз руке. У сваком случају, кад сам завршио, био сам у хаосу. На крају, отишао сам горе и он је сишао, погледао гомилу и рекао: „Па, господине Велс, шта мислите колико ово вреди?“ Рекао сам му да ту има толико комада које бих желео да проучим и он је добро видео чега је све ту било; дао сам му понуду. То је била смешна понуда, врло вероватно, и он је рекао: „Мислим да је то превише“. „Не“, рекао сам, „мислим да толико вреди за мене“. Рекао је: „Онда је то Ваше“. Послао сам теретна кола, дао да се све спакује у кутије и превезе у Лондон, и нешто касније, товар је стигао у Саутбриџ. Могао бих да наставим и причам причу за причом о куповини на овај начин. Наравно, то је суров начин куповине, и никад нисам поставио питање о томе шта би могао бити у стању да ми каже“, закључује он.

Алберт се заинтересовао за сакупљање антиквитета преко пријатеља, Е. Ц. (или Нед) Вилера Млађег (Харвард, класа 1995). Како се А. Б. присећа, Вилер је „скупљао необичности или примитивности, како сам их у то време наизвао“. А. Б. је делио љубав за фини, енглески стилски намештај са својим братом Ченингом и

„почео је да прикупља амерички намештај – покућство и опрему у великом броју око 1924. или 1925. године. Прича се наставља – према Рут – тако што су он и неки пријатељи били на голф викенду у Манчестеру. Први дан је падала киша, тако да су одустали од голфа. Сви пријатељи су били антиквари, па су позвали Алберта: „Пођи са нама, покажемо ти неке заиста добре продавнице“. Алберт се испрва колебао, рекавши да није у стању да види оно што они виде у тим старим радњама са отпадом. Антикварница у Хеникеру (Нови Хемпшир) била је испуњена управо предметима које је А. Б. научио да цени и купује у великим количинама. То су били чанци и посуде, кутлаче и зделе и све врсте посуда за домаћинство. Заљубио се у њих тада и тамо је купио толико да су му била потребна два каравана да их транспортује у Саутбриџ.

„Када направим грешку, она буде огромна, јер генерално, граница ми је била 2 долара, а купио сам хиљаде и хиљаде комада који коштају много више“, испричао је А. Б. 1945. Био је заљубљен у „мале ствари које су чиниле живот подношљивим пре 100 до 150 година... Ово гомилање ‘ђубрета’, као га је највећи део моје породице називао, постепено је напунило нашу кућу у Главној улици“. И сам А. Б. није био сигуран у опису својих збирки: „Сећам се када сам први пут почео да прикупљам ствари, називао сам их примитивностима и мој син је рекао: „Тата, да ли знаш шта је примитивност?“ „Не“, рекао сам, „престаћу да користим ту реч, зваћу их необичности, али можда само по неки пут примитивности“. Испуњена овим „необичностима“ или „примитивностима“, иначе велика кућа, наставила је да расте како би задовољила колекционарски апетит који је имао А. Б. Године 1927, кућа је надограђена делом који је садржао велику просторију изграђену од дрвета и дасака. Овај простор је имао посебан значај за А. Б. Било је то место за забаву са пријатељима и окупљање породице, као за Божић 1927. године. Друго крило је додато 1930. године; две куглане су саградили А. Б. и његова браћа где „смо некада много куглали, после 5 сати по подне и где сам покушавао да изађем на крај са младима, они су ме заустављали, то могу да вам кажем“, а касније сви ови објекти „постају дом за различите врсте антиквитета“.

А. Б. је наставио да прикупља са приближном раскалашношћу. „Био сам близу да одустанем од покушаја да купујем од дилера“, написао је свом пријатељу колекционару 1932. године. „Не мислим да дилери наплаћују превише, али они који путују од куће до куће, од тавана до тавана и долазе вам пред кућу са натовареним Фордовим камионом, сигурно ће понудити цену коју дилер не може. Постоје два или три оваква момка која ме посећују сваке недеље и одлично се проводим купујући од њих. На неки начин не могу да престанем да купујем, поготово у овом тренутку. Никад нисам видео предмете такве вредности“, наставио је он. „Потрошио сам ужасно много новца овог лета“, написао је А. Б. другом познанику четири године касније, „али не престајем да купујем, јер ми се чини да сваке године могу да набавим занимљивије ствари него претходне“.

А. Б. је писао другом колекционару 1944. године: „Више сам уживао купујући антиквитете него у било ком другом задовољству у свом животу осим, можда, када сам био прилично активно укључен у неки активни посао. Право је задовољство да када тражите нешто, пронађете и купите по цени коју можете да приуштите“. Ту љубав је носио у себи до краја свог живота. „Када Вам пишем о антиквитетима, ја полудим“, написао је А. Б. 1947. године својој драгој пријатељици, колекционарки и саветници Музеја Старо село Саутбриџ, Расти Кетел.

Док му је прикупљање пружало огромно лично задовољство, А. Б. је био опхрван сумњом у себе, проузрокованом ставовима колекционара тадашњег меинстрима који нису имали разумевања за његове збирке свакодневних предмета. „Није им потребно много да ме разоткрију и схвате да сам као колекционар прилично неуспешан“, написао је пријатељу 1945. године. „Једноставно сам имао осећај да бих уживао у томе што радим, могао сам себи да приуштим хоби, и тако сам се и понашао. Био сам јако пуно критикован од стране колекционара и њихових идеја“, пожалио се он. А. Б. се толико плашио могућег ругања од стране уважених чланова мале и по високим критеријумима одабране групе америчких колекционара, Валпол друштва, који су планирали да посете село у септембру 1941, да су он и Чејни послали сваком члану понаособ „прилично добро објашњење, о томе шта смо, према нашим ставовима у то време, покушавали да урадимо“. „Мислим да је то дало добар ефекат“, А. Б. је причао Рут годинама касније. „Од када је Хари Дупонт посетио Саутбриџ, он и Локвуд (директор Бруклинског музеја) били су у сталној вези са мном и делили ми комплименте“. А. Б. је био срећан када је чуо Дупонта који је позвао Чонси Неша у присуству неколико чланова: „Неш, не треба долазити у Саутбриџ на један дан, требало би планирати најмање два или три дана, имају дивну колекцију овде“. А. Б. је био једнако почаствован када је примао истакнутог колекционара и продавца Израела Сака, који га је посетио неколико пута током 1936. године. „Он је одушевљен мојом збирком“, написао је А. Б. у септембру те године.

„Осетио сам да нисам могао нити желео да сањам о томе да би за неколико година, ако бих преминуо, ове колекције у потпуности нестале и биле расуте ту и тамо, широм света“, сећао се А. Б. 1948. г. Тако је 1935. године, збирка А. Б. претворена у језгро Историјског музеја Велс, чији су оснивачи били А. Б, син Џорџ, синовци Тарнер, Џон М. Грегори, као и руководиоци из А. О. „Када смо тетка Етел и ја одлучили да се иселимо из куће у Главној улици, почели смо да планирамо шта да урадимо са антиквитетима на крају“, А. Б. је писао Хенрију Кади Велсу 1940. године. „Осетио сам да је моја дужност да обезбедим одређени приход Музеју; тако смо створили Музеј, имали смо Одбор повереника и одбор се састао“ да одреди даљи ток Музеја. „Ја сам замољен да изнесем своју причу. Моја идеја је била да се искористи имање у Главној улици, власништво деде, бабе, стрица Чејнија и моје. Изградити тамо малу улицу у облику потковице и унутрашњост

уредити попут малог парка. Звучало је прилично добро и направљена су два плана.... Али то није тако добро звучало повереницима, Џорџ се није сложио. „Он је у кратким цртама рекао“, А. Б. је наставио у широј верзији приче 1943, „да је музеј мртва ствар. Нема интересовања за њега уопште, осим многих старих чудака попут мене и људи моје генерације, нико никада не иде у музеје осим старих људи. Тада је указао на чињеницу да је историјска вредност ствари које сакупљам огромна, под условом да се ставе у праву употребу и користе као образовна средства, да помогнемо тадашњој деци и оној која ће тек бити рођена у наредним годинама. Рекао је да ако желимо да учинимо овај материјал вредним, било би неопходно да се оформи село, живо село, са различитим продавницама које раде, са запосленима који су на располагању, који ће знати како да користе старе алате, старе методе, итд, итд. Било је неопходно обезбедити водено напајање јер 1800. године, или отприлике тада, сви су носили жито у воденице, морали да иду у ковачке радње, носе грађу у пилану, и тако даље, у недоглед. Ово је била револуционарна идеја што се мене тиче, и ја сам пао с ногу. Исто је било и са мојим братом, Чејнијем, и Чејни је изјавио на том састанку, „Алберте, ако прихватиш Џорџову идеју, ја улазим са тобом у посао 50-50 и помоћи ћу на сваки начин да се развије село на месту које Џорџ предлаже“. „Приложићу своје сатове и држаче за папир твојој колекцији и све друге ствари које имам и које би биле корисне у селу“. И тако, за недељу дана смо купили имање у Саутбрицу... Тада смо заиста почели да радимо, заједно, рукама у рукавицама, као што смо то чинили четрдесетак година у Америчкој оптичкој компанији“.

Близу 200 хектара газдинства из 18. века које су А. Б. и Ј. Ч. купили чиниле су ливаде, шумовита брда и водопривреда потребна за живо село. Осим тога, имовина је припадала Велсовој сестри Мери и њеном мужу Френку Финију, а суседно имање, где се данас налази кућа Оливера Вајта, било је родно место њихове мајке Мери Мекгрегори. „Тако су“, како су А. Б. и Чејни написали заједно 1941, „и природа и историја оправдале локацију села“.

„У то време мислим да смо схватили да смо загризли прилично велики комад и била нам је потребна помоћ и савети“, А. Б. је касније подсетио. Кроз неколико дана, Џорџ Велс је писао свом познанику, Ј. Д. Рокфелеру Трећем: „Молим те, опрости ми дрскост“, почео је. „Мој отац, господин Алберт Б. Велс, ангажован је у локалном подухвату рестаурације; иако никако није тако скуп, тај подухват по много чему подсећа на посао који је твој отац урадио у Вилијамсбургу. Сходно томе, ценили бисмо сваку помоћ коју би нам пружио у одабиру грађевина, као и инжењерске савете“. Одговор је био снажна потврда фирме која је усмеравала све радове у Вилијамсбургу: Пери, Шо и Хепберн из Бостона.

Када су три партнера први пут посетила Саутбриц 1936, сећа се А. Б. „ја сам испричао своју причу најбоље што сам умео, провео их кроз Главну улицу број 176, где се налазила већина антиквитета, показао им све планове које смо имали

и потрудио се да их упознам са породицом Велс. Старији партнер се на крају није чинио заинтересованим и отишли смо у Машапауг где је био мој камп, „пројекат“, сећа се он „који сам завршио својим новцем на начин на који сам ја желео; старији партнер ове бостонске архитектонске фирме рекао је да мисли да је то један од најбољих послова које је икада видео. Отворено је изјавио, тамо и тада: „Ми ћемо сарађивати са Вама и помоћи вашем Селу. Човек који може да уради овако нешто свакако има визију и ми смо сигурни да можемо радити са вама“.

Године 1936, 23. септембра, А. Б. Ј. Ц, Ченинг, Грегори, Тарнер и Џорџ састали су се са средњим партнером Томасом Мот Шоом, како би започели планирање процеса преобликовања овог, 200 година старог, имања у Селу у коме би колекције биле постављене. Белешке са тог састанка, писане Џорџовом руком, међу првим су опиљивим доказима о дугом, мукотрпном процесу трансформације њихове визије у живот. „Имали смо важан састанак прошле недеље са господином Шоом и осећам да ће нам се наши архитекти заиста много допасти“, написао је А. Б. убрзо након састанка. „Наш посао је бескрајан и надам се да ће млађи чланови породице наставити тамо где ми станемо“. Планирање, разматрање и извршавање планова је заиста породични посао, формализован на основу пројектне и личне преписке, који нас све држи на окупу у корак са напретком.

Поред Вилијамсбурга, коме су се обратили за савет, Велсови су са занимањем пратили и били обавештени о курсу који су заузимали у неколико других музеја које су подржавале друге истакнуте америчке индустријске породице: Хенрија Форда у Гринфилд Вилиџу и Хенрија Ф. Дупонта у Винтертуру. Велсови су послаали првог кустоса Музеја, Малколма Ваткинса и надзорника градње Џорџа Вотсона, на експедицију у Гринфилд Вилиџ 1940. године. А. Б. је рекао Малколму након њиховог повратка: „Веома сам заинтересован за оно што пишете о свом путу у Фордовом селу, а Ви сте га описали, колико се ја сећам, као хладно, досадно и равно место. Ништа да заголица срце или да вас разгали; мислим да сте се одлично изразили, и ја ћу Вас цитрати: „Сви се слажу, да оно што смо научили од одласка тамо, јесте првенствено шта не треба радити“.

Било је и других дешавања која су привлачила, такође, њихову пажњу: планови Хенрија Форда за оснивање занатске заједнице, као и Грузија, о којима је Џорџ Велс читао у Њујорк Тајмсу, и о чему је писао због информисаности; чак и о старим занатима и индустрији Вермонта у повоју, које је предводио власник Вермонта Кантри Стора, Врест Ортон. Живи музеји изван региона, такође, били су утицајни, што се види по албуму са фотографијама који је Чејни показивао члановима породице по повратку из посете европском музеју на отвореном, Скансену, у склопу пословног путовања са А. О. у Стокхолм.

Свака сарадња са архитектом или пејзажним архитектом доносила је са собом разговор о финансијским границама пројекта: „Покушао сам да направим што јаснију слику да ми нисмо Хенри Форд или Џон Д. Рокфелер“, рекао је А. Б.

пројектанту таверне, Џону Радфорду Аботу, 1945. године. „Није да нисмо икада помислили да урадимо оно што је Рокфелер урадио у Вилијамсбургу или Форд у Дирборну, ми једноставно немамо тај новац“, А. Б. је касније признао. Пројекат, такође, не може издржати темпо ранијих напора рестаурације. „Наравно, ово је дуг посао“, А. Б. је написао свом познанику, колекционару 1936. године. „Ми не можемо радити као Рокфелер или Форд; морамо да направимо двадесетогодишњи план или план за тридесет година, или више“.

До јануара 1937, архитекте су припремили прелиминарне планове за заједнички простор и околину млина, а у марту те године, Томас Мот Шо почео је да развија идеје за неколико зграда, правећи цртеже и планове. „Драги Оче“, написао је Џорџ Б. Велс, 13. априла 1937, „Предложена обојена скица господина Шоа за Велепоседничку кућу у Музеју, заједно са плановима просторија, стигла је овде јутрос... Искрено, ја сам помало разочаран ставом који је заузео господин Шо, јер је прилично екстравагантна и гломазна“. А. Б. се сагласио написавши следеће: „Моја критика Шоовог рада до сада јесте да је он превише под утицајем Вилијамсбурга, где је имао сав новац света на располагању за трошење. Сада са нама, он га нема, и мислим да можемо да разговарамо са господином Шоом разумно“. Архитекта није пристао. „Сећам се једног сета планова за кућу, шупу или шталу...“, А. Б. је касније писао, трошкови тог пројекта су били 6.500 долара. Сутрадан сам рекао члану фирме који је направио планове које смо погледали, да ми немамо пара као Рокфелер или Хенри Форд и да ћемо морати наставити заједно најбоље што будемо могли са средствима која имамо на располагању, што свакако не би могло укључити такву цену за један сет планова“.

Године 1937, браћа Велс су упослила Артура Шурклифа, бостонског пејзажног архитекту, да им помогне да остваре своју визију за Село. „Артур А. Шурклиф је најпознатији човек који се бави пејзажима у Новој Енглеској“, А. Б. је приметио 1945. године. У то време он је био надлежан за комплетно уређење у Вилијамсбургу у Вирџинији. Није тражио посао, људи су долазили код њега. Имао је више посла него што је могао да уради. Познавали смо га годинама, допадао нам се и били смо велики пријатељи; поред тога што је знао свој посао, био је и најинтересантнија особа. „Сви смо волели Артура Шурклифа и дивно време смо провели у консултацијама са њим и радећи по његовим цртежима и саветима“, написао је Ченинг три године касније.

У пролеће 1937, Алберт је писао свом сину, Џорџу: „Не очекујем да проведеш превише времена у тој канцеларији овог лета, а по мом мишљењу, не би требало ни чика Чејни. Провешћемо много времена у расправи око тога шта да радимо по питању Вајт фарме и мислим да ће то бити веома важно за наше животе. Веома сам задовољан што су оба твоја стрица толико одушевљена предлогом и заиста се надам да ћемо имати слободно лето, тако да можемо да урадимо много на пољу планирања и будемо сигурни да је оно што радимо исправно, а онда само напред“.

„Дакле, прионули смо на посао, радили напорно и пуно разговарали. Заболи смо много колаца, преместили пуно земље и направили неколико планова“, А. Б. је касније писао о том првом радном лету. Централни заједнички део, који је првобитно поставио Пери, Шо и Хепберн, прво је измерен, а потом продужен од стране Артура Шурклифа; Њујорк (или Гебхарт) амбар подигнут је на овом делу, док су пилања и воденица биле у фази изградње. Међу најимпресивнијим пројекатима током лета била је поновна изградња бране и прелива на реци Квинебаут, након несреће и скупе пропасти током поплаве 1936. године. А. Б. је анализирао оштећења проузрокована потопом и није био уплашен. Када је свом сину Џорџу показао ново градилиште у јулу 1937, Џорџ је био престрављен величином подухвата и замолио оца да прекине пројекат, подсетио је Џорџ Вотсон. А. Б. је био упоран, знајући значај сталног дотока воде за млинове у Селу. Детаљни меморандуми које су исписали Чејни, Алберт и њихов зет Хејвуд Фокс, указују на то да су чланови породице Велс помно пратили напредак радова док је њихово Село добијало облик. Њихово разумевање сложености хидрологије и управљање инжењерским принципима је било импресивно. Јасно је да је породица била прожета радном етиком претходне генерације – Џорџа Вошингтона Велса и Данијела Барнама. Пишући свом добром пријатељу Џорџу Велсу 1911. године, Данијел је рекао: „Мислим да је рад оно што нам је потребно у нашем добу, баш као и у било ком другом. Добри стари рад у великим количинама. Сигуран сам да бих добио Wolly woggles или нешто слично да сам успорио. Али нисам могао – игра је превише забавна да бих је пропустио“. При крају сезоне, А. Б. је писао Чејни да се радује повратку из Калифорније, „долазим да помогнем и видим прави напредак који ћемо остварити у Квинебауту у години која је пред нама“.

Године 1938, 18. јуна, Алберт Велс је говорио на прослави двестогодишњице града Саутбриџа. Поделио је своју визију будућег Села са окупљеном масом и приметио да ће „пре краја лета језеро поново бити пуно воде и надамо се да ће млин почети са радом“. Од 1939, млин који је у функцији, постаје први оперативни експонат музеја, а дечачки сан је поново стварност. Када је видео млин Дејвида Вајта који ради на локацији на којој је изграђена њихова реконструкција, А. Б. се присетио: „Када сам био дечак и проводио лета у Бримфилду на фарми Портер Паркера, довозио сам коњску запрегу са кукурузом до овог млина и гледао како меље“.

Дана 15. јула 1938, формирана је Сеоска корпорација Квинабаут са циљем „да се модел село успостави, одржава и управља њиме; ту ће бити изложени и коришћени у образовне сврхе узорци и репродукције архитектуре, антиквитета, уметности, заната и трговине Нове Енглеске, као и све што је постојало пре периода индустријске експанзије у Новој Енглеској“ – визионарска изјава која у суштини важи скоро шест деценија касније. Оснивачи Села Квинабаут су били: Алберт Б. Велс, Ј. Чејни Велс, Џорџ Б. Велс, Хејвуд Фокс, Чејнинг М. Велс, Џон Х. Хардин и Џон М. Велс.

Документ који дефинише сврху постојања Села израђен је 1939, и он проширује визију: „Село ће у извесном смислу бити лабораторија у којој ће се из наслеђа прошлости издвојити праксе, обичаји и вредности, који ће се користити и имати своје значење у садашњости. Нешто што је на почетку било само ствар локалне историје тако постаје потреба људи свуда. У последњој анализи, мисија Села ће бити да покаже да и најскромнији од нас могу да имају задовољавајуће, плодно и добро изbalансирано постојање, чак и у свету промена и конфузије“. Овде је проширено образложење још сличније онима који су изражени у великим музејима које су створили Рокфелер, Форд и Дупонт, где је постојао проблем са очувањем и неговањем делова прошлости наспрам моћних струја промена на почетку 20. века у Америци, струја које су претиле да однесу све што је старо.

Сврха постојања Музеја усавршена је даље у документу из 1941, који је био припремљен због посете чланова Валпол друштва. „Старо Село Квинабаут ће бити живи музеј где ће уметност и индустрија ране руралне Нове Енглеске бити очуване и предаване изнова... Основни циљ Села... биће да сачува све добре ствари из прошлости Нове Енглеске на начин који ће користити људима садашњости и будућности. Под „добрим стварима“ из прошлости мислимо не само на старе предмете, већ све што они подразумевају – како су направљени, за шта су коришћени, какви су били људи и услови живота у време када су ови предмети били потребни, шта је утицало на њихов дизајн; изнад свега, како врлине и идеали изражени у њима могу да се примене на живот и рад данас... Дакле, основна сврха Села је образовна“. Као кустос, Малколм Воткинс касније је писао: ово је „музеј тачности каква никада раније није постојала“.

„Село напредује, али веома споро“, приметио је А. Б. Велс у октобру, 1939. „Прошле године смо доста назадовали због поплава и урагана и били приморани да уложимо много додатног рада у њихову превенцију. Због тога није било пуно градње до сада. Заједнички део је профилисан, а неки путеви постављени. Стара пилана је прва завршена, а сада и млин који функционише. Тренутно се стара кућа из Вилимантика поново подиже... Осим овога, нема ничега више што би заинтересовало посетиоца. Фичова кућа је била прва која ће постати део сеоског пејзажа. У јесен 1939, А. Б. је започео процес трансформације куће у дом, по првом плану за опремање сеоских структура, који је сам предложио. „Не мислим да би у ову кућу требало ставити неке вредне комаде намештаја“, писао је кустосу Малколму Воткинсу у октобру 1939. „Купио сам нову опрему за кухињу доле у Фрамингаму пре неки дан; требало би да је у реду што се тиче висине; вероватно је мало превисока... Мислим да намештај овог типа треба да буде у Фичовој кући. Такође сам купио комоту за ћебад коју бих волео да видим ту, а код Вас је намештај који смо купили од господина Неша за који мислим да би се тамо уклопио“, и тако даље, и тако даље. А. Б. је у свом срцу имао посебно место за уређење ентеријера што показује бригом и промишљеношћу којима је уредио своју викендицу у Калифорнији,

у Ранчо Санта Феу, па чак и на крају дугог, описног писма једном господину у Еванстону (Илиноис) који је у својој кући имао неке комаде енглеског намештаја купљеног од А. Б. „Ово ме заиста засмејава,“ Алберт је написао; „тврдоглави произвођач покушава да наговори човека како да намести кућу; али ја једноставно волим то да радим више него било шта друго“. Мноштво детаља о којима је А. Б. водио рачуна при опремању ентеријера – гипс, паркет, обрада прозора, подови, и слично – описано је у писму Чејнију у јануару 1941, у вези са „Сланом кутијом“ или Ричардсоновом кућом, чија је реконструкција преко пута Фичове куће скоро била завршена. Заиста, А. Б. Ј. Ц. и други чланови породице Велс, били су и те како заинтересовани и интимно укључени у све аспекте преобликовања ове, 200 година старе, фарме у село с почетка 19. века, дословно из темеља. „Веома ми је драго да чујем вести о почетку радова, а надам се да ћете ми временом послати и неке фотографије“, А. Б. Велс је писао Џорџу Вотсону 21. новембра 1939. „Одушевљен сам вестима о садницама храста и јавора, а надам се да можемо да урадимо и више од тога. Као што сам писао господину Ј. Ц. у претходном писму, нестрпљив сам да видим ова стабла са гранама усмереним на доле, према земљи, као и ниско и обликовано дрвеће уместо високих, голих стабала налик стубовима“.

У циљу бољег разумевања изгледа будућих зграда и њихове међусобне повезаности, као и везе са околним тереном, а да би се створила нека врста естетске линије хоризонта какву је А. Б. замислио годинама раније, дрвени оквири који су симулирали кровове структура били су подигнути пре градње. Дозвољавајући тачну тежину и постављање зграда које ће се проценити, ова техника је била од највеће важности за методички развој пејзажа Села у току својих раних година; она показује напоре кроз које је конкретан израз њихове визије остварен.

Без Компаније Пери, Шо и Хепберн или неког другог архитекте да их води, посао је завршен – намерно и са огромном количином напорног рада. У септембру 1945, А. Б. је понудио савет једном човеку на челу музеја у повоју у држави Њујорк: „Дозволите ми да Вам кажем да, ако имате времена, урадићете то сами боље него што би урадио неко кога бисте запослили да то уради за Вас. Ви улажете своје срце и знате шта желите да постигнете. Неке од ствари које обесхрабрују, а које сам схватио радећи у нашем Селу су: прво, потребно је пронаћи пејзажног архитекту који може да уложи сате и сате времена, размишљајући о пројекту колико и Ви; друго, са архитектом је потпуно исто. Ако је он човек кога желите, он је толико страшно заузет да нема времена које ће посветити размишљању и бризи о Вашем пројекту у оној мери у којој пројекат то захтева. Морате Ви да урадите посао. То је добрим делом као кад ангажујете организатора да Вам помогне и онда схватите да сте све урадили, а ипак остали ту јер Вас нешто тера да и даље радите“.

„Нема сумње да ће ратна ситуација имати неког утицаја на ток пројекта у будућности“, предвидео је А. Б. 1939. године. И, заиста, јесте. Следеће године, Грант продавница се придружила Фичовој кући и Сланом кутији у централном,

заједничком делу Села – „фотографије продавнице су савршено велике“, А. Б. је писао Малколму Ваткинсу у децембру 1940, „видим да је димњак изникао кроз кров... Какво дивно место да се стави неколико старих клупа које ће, мислим, изгледати веома отмено“, наставио је он. Док је неколико других музејских зграда изграђено раније, средином 1942. године дошло је до обустављања градње и већине активности до краја рата. „Пре свега, не можете да погледате себе у огледало и оправдате ангажовање радне снаге и материјала током ратног периода“, А. Б. је писао 1944. Током ратних година, тишину околног пејзажа реметиле су једино посете породице и пријатеља.

„Након депресије, поплава, урагана, и на крају рата, можете коначно да погледате у будућност са прилично јасним погледом“, написао је Малколм Ваткинс у свом писму А. Б. у септембру 1945. „Кладим се да сте срећни што поново видите акцију у Селу, а сигуран сам да се и сви остали који имају везе са њим осећају исто“. А. Б. је сам писао да је „време да заиста радимо. Десет година је прошло од када смо Чејни и ја купили имање. Иако смо нешто урадили, и даље постоји много тога што треба завршити“. Један од првих пројеката је био да почне планирање Таверне. По повратку из рата, ветеран Џон Радфорд Абот био је ангажован као архитекта. У септембру 1945, А. Б. је писао Малколму Ваткинсу: „Мој брат Ченинг је предложио да се велика соба у Машапаут кампу користи као трпезарија за паб. Па, стави то под језик и сажваћи...“ (А. Б. је имао магичан, ако не јединствен начин комуникације на енглеском језику). Убрзо је био одушевљен када је схватио да би Велика соба његовог кампа могла бити укључена у сеоску таверну. „Могу да замислим то што је могуће урадити“, рекао је у октобру 1945. „Џорџ Вотсон у овом тренутку има макете које приказију како би се паб уклопио у страну брда између Њујоршког амбара и реке, и мислим да ће тамо бити дивно“. „Провео сам лепо лето играјући се са пројектом“, написао је Расте Кетел касније, у октобру. „Биће то нешто о чему ћемо разговарати једног од ових дана“.

Таверна је била завршена 1947, али А. Б. никада није видео свој посебни ентеријер премештен на косину брда створеног Села. „У овој 1945. години погодио нас је велики ударац“, сетила се Рут Велс. „А. Б. је почео да има срчане проблеме, и изгледало је да ће се, на неко време, планови и изградња Села прекинути... Одвели смо га у Калифорнију, где су [А.Б. и Етел] живели до краја живота.... Током зиме 1946. године, добијали смо жустрa писма [од А. Б.] у којима је тражио од нас да радимо на Селу. Писма су била упућена Џорџу, који је био толико заузет у А. О. да ме је замолио да одем до Села и упознам се са детаљима о којима је А. Б. бринуо. После месец или два била сам толико фасцинирана да нисам више могла да се држим по страни“.

А. Б. је упозорио Рут у писму од 2. априла 1946: „Мислим да си показала своју величину изразивши спремност да посветиш Селу своје лично време и мисли, али Рут, немој од тога правити посао. Ти имаш посао, водиш рачуна о Џорџу

и подижеш своје троје деце. Ако Село може бити нека врста забаве са стране, онда је све добро“. Рут је одговорила недељу дана касније: „Почећемо да водимо „дневник“; записиваћемо све ствари које се дешавају и бележити одлуке које морају бити донесене“. Временом се испоставило да су те „ствари“ и „одлуке“, биле веома исцрпљујуће јер је Рут довела Село до отварања. „Желимо да отварање буде 7. или 8. јуна, тако да можемо рачунати на неки новац; а све смо урадили у оквиру буџета“, наставила је она у истом писму. А. Б. је одговорио: „Данас сам схватио да је огромна количина посла испред некога. Ако ћеш ти водити тај посао, немам других питања, осим да кажем да ће твом стрицу Чејнију бити драго да каже ‘Амин’. Он сигурно не може то радити, нити издвојити много више времена него што ја могу, и сигурно да данас не мислим да би ја требало да будем на челу, а Село не може да мирује. Рад не може да мирује; он мора да се развија“.

Ченинг је одговорио, такође, јер је био у посети у Калифорнији и прочитао је писмо које је написала Рут. „Ми у породици разумемо боље од других колико је велики део живота Алберт уложио у Село у последњих неколико година, али је прошле или претпрошле године постао јако забринут, а посебно када се зимус разболео. Дакле, ваша заинтересованост долази у право време и сигуран сам да ће много утицати да смањи забринутост за будућност. Ако постоји нешто што ће учинити да он мање брине, то ће му помоћи да поново поврати своју пуну снагу и енергију и радост коју заслужује због реализације овог пројекта. „Рут, ја знам да је разлог што си ушла у ово управо због овога што сам рекао и зато што желиш да он добије задовољство које заслужује када се поново врати кући. Лично не могу никако да схватим како постижеш све уз обавезе које имаш у својој породици, али твоје писмо показује да имаш савршен преглед ситуације, за шта мислим да прија Алберту, а знам да радује мене; најважнија од свега је твоја заинтересованост – то је оно што је потребно овом подухвату и што ће бити потребно и у годинама које долазе. Његов успех зависи од нечијег личног интересовања, а ја већ видим знаке да ће то бити и твоја деца по томе колико воле да бораве тамо. То ће осигурати будућност Села и представљаће огромну утеху твом оцу и мајци, посебно у овом тренутку.... Поретпоследњи пасус у твом писму ме потпуно разгалио, дозволи ми да цитирам — надам се да сви заједно можемо да радимо и да учинимо живим ово Село, јер оно треба да буде такво и има потенцијал за то“.

У априлу 1946, А. Б. Чејни и Ченинг су се договорили да промене име из Старо село Квинабауг у Старо село Стурбриц, а отварање је заказано за суботу, 8. јун. Улаз је био 1 долар по особи, а 81 посетилац обишао је село возећи своје аутомобиле околу. „Моја мајка је била љубитељ гардеробе“, сећа се Рут, „а ја сам сигурна да би чланови данашњег Одељења костима добили напад уколико би видели украсе из 19. века, узете из сандука на тавану“.

„Деда је био страшно забринут и писали смо једно другом дуга писма укључујући сваки детаљ“, присећа се Рут. „Ја лично, не могу да поднесем идеју да ти ниси овде“,

написала је она у писму А. Б. „Чини ми се да је немогуће да издржим цело лето без твојих савета на лицу места“. Такође, дописивање са велике удаљености било је тешко за А. Б. „Дао бих много када бих могао да седнем и попричам са тобом“, написао је касније. „Волео бих кад бисмо могли да разговарамо сат времена сваки дан“. Ипак идеје и савети су пренети, а до краја сезоне, нови музеј је примио 5.170 посетилаца. „Година је успешно завршена због ефикасне, складне сарадње“, написала је Рут у свом годишњем извештају. „Прва година постојања нашег Музеја, отвореног за јавност, јесте иза нас, а ми се суочавамо са 1947. у ишчекивању и са надом“.

Интерконтинентална преписка настављена је у наредних неколико година, с времена на време у виду аудио записа, и А. Б. је давао савете из даљине. Разговор је био искрен. „Ово писмо ће те, врло вероватно, веома разљутити, али пређи преко тога“, написао је он Рут 17. децембра 1948. „Ако сам био неправедан на било који начин, не оклевај да ми то кажеш и ја ћу се извинити“. А. Б. је увек ценио и поздрављао посао који је Рут обављала. „Тако сам поносна што имаш толико поверења у мене“, написала је она. „Само се надам и молим да те нећу изневерити! Мислим на оно што је деда Барнам говорио: ‘Не правите мале планове’ – то ми стоји на радном столу. Трудим се да увек МИСЛИМ на тај начин, али мораш да будеш ‘велика’ личност, као Д. Х. Б. или ти, да би те природа обдарила тиме. Молим те, подржи ме док стекнем још мало искуства“.

У јануару 1949, Рут је добила једно од последњих писама од свог свекра. „Надам се да ћеш некад схватити колико сам захвалан за све што си учинила за мене“, написао је А. Б. „Надам се да ће се небо разведрити, а ти пронаћи прави пут којим ћеш водити Старо село Стурбриц, али не треба ти да одрађујеш посао: више бих волео да се све сруши сутра, него да наредне три године пролазиш оно што си прошла у претходне три. То би било потпуно погрешно. Уосталом, то није твој хоби; само је постало твој хоби, а ти си паклено радила како би он опстао, и ово је на мој рачун више него на било чији други. И даље сматрам да постоји начин и мислим да имаш пуно веома вредних информација. Уз смањен приход и куповну моћ долара која пада све ниже, чека нас проклето тешка будућност. Не одустај! Ја нисам. Пуно поздрава, Деда“.

Рут је поднела оставку на место директора музеја, али пре тога су она и њен супруг Џорџ, промишљено поставили темеље за наредне деценије и преобликовали организационе и стратешке планове институције. Она је остала активна, непоколебљива и велики ентузијаста и помогла да се прокрчи нови пут кроз период од 1950. до 1970, и даље.

Током ових раних година, три најважније новине у пејзажу Села су имале директне везе са породицом Велс: Централна кућа за окупљање, Фриманова фарма и Салем градска кућа. Кућу за окупљање, која је изнова подигнута у Селу током 1947. и 1948. године, открила је (у оближњем Фискдејлу) Рут Велс, која је и испреговарала њену скоро бесплатну донацију (у замену за Хамонд електричне

оргуље). Зграда је била посебно значајна за породицу, јер је Мери Мекгрегори Велс, мајка А. Б. Ј. Џ, Ченинга и Мери, као девојчица, управо ту присуствовала баптистичким службама. Рут се, такође, залагала за излагање пољопривредних експоната још 1946. и 1950. године. Одбор повереника је прихватио планове за комплекс фарме, који су поклонили Џорџ, Рут и њихова деца. Фриманова кућа, централни део фарме, премештена је у село у новембру 1950, а отворена 1952. године. Кућа велепоседника постоји од самог почетка Села; у међувремену је имала различите облике, али тек 1955. успостављена је значајна равнотежа и она је добила свој коначни облик и место на источном крају Заједничког дела. Салем градска кућа из оближњег Чарлтона, која је била позната члановима породице Велс, купљена је још 1937, пресељена 1952, а обновљена 1955. године уз активну подршку Ј. Чејни Велса и његове супруге Марион. Сидни Шурклиф, син Артура Шурклифа, пројектовао је њене предивне баште и пејзаж.

Године 1953, 13. јула, на симболичној свечаности поводом предавања Музеја Старо село Стурбриц народу Нове Енглеске, гувернер Кристијан А. Хертер рекао је следеће: „Ова посебна прилика – која означава прелаз огромног образовног и културног добра из руку породице Велс, која га је развила и однеговала, у руке становника Нове Енглеске који ће га, сигуран сам у то, водити лако и успешно – важан је моменат промене. Знам нешто о историји Старог села Стурбриц. Предвиђам велику будућност за њега. Чињеница да 100.000 људи годишње посети ово место како би видели шта је урађено, углавном захваљујући великодушности и генијалности једне породице, даје, по мом дубоком уверењу, дивне шансе за будућност његовог развоја у целини“.

Коментаришући церемонију, Џорџ Велс је приметио: „Људи су долазили у Саутбриц, али када смо се преселили овде, у Стурбриц, број посетилаца се знатно повећао. Открили смо да је Село изазвало велико интересовање јавности, какво никако нисмо очекивали. Искрен сам када кажем да никада нисам сањао да овако нешто може да се догоди и сигуран сам да то ни оцу никада није пало на памет, али, ето, истина је“.

Заиста, четири године касније, 1957. године, Село је примило свог милионитог посетиоца. Како је Село „расло и показивало се достојним интересовања едукатора и историчара“, написала је Рут Велс 1949. једном од високо цењених чланова свештенства њеног времена, Харију Емерсону Фосдику „постајало је све очигледније да смо створили добро које ужива велики углед“. Деценијама је Село имало водећу улогу међу светским музејима овог типа, а почетком ове године добило је и трећу акредитацију америчког Удружења музеја. Штавише, оно наставља да привлачи најширу публику са свих страна, а у последња два месеца, у овој нашој Златној години јубилеја, примило је свог 20-милионитог посетиоца.

Оснивачи овог посебног Села су преминули, али њихова трајна визија је стално жива; она се огледа не само у писмима и подсетницима, оштећеним снимцима и

избледелим фотографијама у музејској архиви, већ одзвања унутар дасака и дрвета, цигли и малтера пејзажа Села, али и кроз вешту презентацију запослених у Музеју. Можда најважније, она се рефлектује на нас сјајем у очима деце, а они су заправо ти због којих се историја и „оживљава“.

А ми смо, као слуге те визије, изазвани и инспирисани речима које су тако бриљантно одјекнуле међу солитерима Чикага пре скоро једног века:

„Немојте правити мале планове. Они немају ту моћ да узбуркају човекову крв. Направите велике планове; циљајте високо, надајте се и радите, запамтите да племенит, логички дијаграм једном забележен никада неће умрети, он ће још дуго после вас бити жива ствар утврђујући се растућим инсистирањем. Запамтите да ће наши синови и унуци урадити ствари које би нас обориле с ногу. Нека ваша лозинка буде ред, а ваш светионик лепота“.

DAVID SIMMONS

The Wells Family and the Early Development of Old Sturbridge Village

In late November, 1948, the esteemed landscape architect, Arthur Shurcliff, wrote to his long-time friend, Albert B. Wells: "It's hard for us to realize that the present active interest in restoring old places and things is in its early youth here in the U.S.A. Fifty or one hundred years from now many intelligent persons will be wondering how your restoration of Old Sturbridge started and kept going and going, always directed by your hand. You are the ideal man to write that history, especially if you dictate it just as you write your interesting and full-of-vitality letters."

The following month, A.B. began to recount his story, dictating two letters to Arthur's wife, Margaret. While his inimitable style shines ever brightly, the correspondence is short-lived — only two letters survive. Yet in these rich accounts, and in his remarkable correspondence and that of other family members and associates, which are fortuitously preserved here in the Old Sturbridge Village archives, we may glean a better appreciation of the very early history of the Village which touches so closely upon the Wells family.

"In 1900 I married Ethel Burnham," A.B. wrote to Margaret. "Her father was D.H. Burnham, the architect who, with his partner, Root, undertook the architectural and supervisory work of building the first World's Fair in Chicago in '93. ... I had the advantage of his advice — not on any specific purpose, but on his general outlook of life. I have always had, in my own room, a little piece of advice in black and white, given me by Mr. Burnham. ... From that time on, all my life, I have kept what he said in my mind. 'Make no little plans,' etc. I worshipped that man and I could tell you a lot about our association together. He wanted me to join his firm and I refused. I said I had never worked for but one man and I would never work for any other; and that was my own father. I had never been associated with any other man except my father and my brothers and that I was going thru life that way and I did."

The Wells clan were a particularly close-knit group. "The Wells brothers ... even had a joint bank account until they were grown men," recalled Ruth Wells. "I remember my mother-in-law saying more than once, 'Albert, I believe you love Cheney more than you do me.'"

But the Wellses and the Burnhams also shared in each other's lives in memorable ways. D.H. Burnham fished in Walker Pond, maintained a strong friendship with George Washington Wells, whom he described to Albert as "a winner," corresponded with Cheney, and provided help and advice to Channing.

Albert and Ethel visited the Burnhams in Evanston, Illinois, and on one occasion when Albert stayed behind, D.H. Burnham wrote to his "Dear Son" back in South-

bridge: George “sits on my knee at breakfast every morning, as he is accustomed to do with you when at home. He is the light of the house. Yours lovingly...” The close bond between Albert and father-in-law, D.H. Burnham, was mirrored in the next generation in the special relationship that evolved between George’s wife, Ruth, and her father-in-law, Albert — known to each other as Gramps and Rufus — and to Ethel, her mother-in-law, who was moved to tears when Ruth began referring to her as an “adopted mother.”

Albert and Ethel also traveled extensively with the Burnhams in Europe on several occasions between 1907 and 1912. “D. H. Burnham was a wonderful man to travel with,” A.B. remembered. “He was the man who built the first steel office building in the United States, or in the world. One day, when we were in Pau, France, we stood at the entrance of a small court and he said, “Albert, can you see the building that inspired me to build an office building, a steel office building? It wasn’t directly in front of you, kind of off to the left, and it stood out just like the nose on your face. He was an inspiring individual.”

In his travels, Albert also had the opportunity not only of seeing Europe’s architectural treasures, but its landscapes and cityscapes through D.H. Burnham’s eyes. “I’ll never forget my first trip to England and Regent Street, and certainly I’ll never forget driving around and looking at the beautiful skylines in Paris. I also had that opportunity in many other places with Mr. Burnham,” he dictated to Ruth in 1948. In carefully creating the townscape of Old Sturbridge Village, Albert acted upon these special memories. Referring to the location and massing of the Village’s buildings, he remarked: “I think that skyline is almost of paramount importance.” Albert and Ethel were also guided through Europe’s castles, cathedrals, and museums by Daniel H. Burnham. But Albert didn’t like museums. “There are a lot more things for a young person to do than looking at things that were used one hundred or a thousand years ago,” he commented. “They are frightfully dead. ... When I was a youngster, you couldn’t pull me into a Museum with a pair of irons to say nothing about a pair of horses. Mr. Burnham “did get me into a museum, and he did get me interested in a good many things that I saw,” he continues. “But it was like pulling teeth and I’d only stand it about so long.”

Ethel and Albert accompanied Margaret and D.H. Burnham on their last trip to Europe during the spring of 1912. Burnham wrote to Albert in February of that year, leaving in his care the booking of passage on either the Olympic or the Titanic — “go ahead and use your own judgment,” he entrusted. While they made safe crossing, Daniel Burnham, who had not been well, died in Heidelberg. Albert cabled the home office in Chicago, and the world learned of the death of one of America’s great architects. Albert later remarked that in the genesis of Old Sturbridge Village, Daniel Burnham “couldn’t help us, even with his advice.” Yet, as Albert had been well-tutored by the grand architect and city planner, and as he had traveled in Europe with the likes of Frederick Law Olmsted, Jr. and with Charles McKim of the esteemed firm of McKim, Mead, and

White, their combined aesthetic philosophy would, in fact, be borne out in the deliberate creation of OSV at his own hand.

It was during the travels with the Burnhams that we first learn of Albert's love of antiques. "I remember so well being in Edinburgh with my wife and her father and mother," he recalls to a collector friend in 1945. "They were sightseeing, and we had an appointment to meet some people up at the Castle, and in the meantime I skipped out with the chauffeur, drove up the hill, toward the Castle where I had seen an Antique shop, and went in. A nice little old Scotchman came in and said 'Can I do anything for you?' 'Well,' I said, 'I'd just like to browse around, I'm particularly interested in old wrought iron.' 'Wrought iron,' he said, 'You come with me.' And we went down in his basement and if there was one ton there, there were five or six tons of miscellaneous wrought iron. I never saw such a sight in my life. He asked me if I'd mind telling who I was, etc. and I told him I came from Massachusetts, my name was Wells, and that I was a hit-or-miss collector and had been picking up quite a little wrought iron because I appreciated the hours of work that had gone into it. It gave me a great kick, etc. etc. 'Well' he said 'Mr. Wells, I bought this shop a year or two ago, I've been into this basement two or three times, (incidentally, the only light was a small electric light bulb that wouldn't make any more light than a candle) but this wrought iron down here I have never touched, and I don't suppose I ever will. Now, I'm not strong enough to handle this, but if you'd like to paw it over and pick out what you'd like and put it in a pile, I guess we can make a deal.' Well, I worked there all afternoon, I'll bet I moved a ton of iron. Anyway, when I got thru I was a mess. Finally, I went upstairs and he came down and looked at the pile and said, 'Well, Mr. Wells, what do you think it is worth?' I told him I had so many pieces there, I'd kept track of them, and he could see pretty well what it was, and I made him an offer. It was a ridiculous offer, very likely, and he said 'I think that is too much.' 'No,' I said, 'I think it is worth that much to me.' So he said, 'Well, it's yours.' So I sent for a dray for it, had it boxed, sent it to London, and sooner or later it came to Southbridge, Mass. Well I could go on and tell story after story of buying that way. Of course, it is a cruel way to buy because I never asked him a question about what he might be able to tell me," he concludes.

Albert had become interested in collecting antiques through a friend, E.C. (or Ned) Wheeler, Jr.(Harvard, Class of '95). Wheeler, as A.B. remembered, "picked up what I called, at that time, oddities and have since called primitives." While A.B. shared a love for fine, English antique furniture with his brother, Channing, he "began to collect American household furniture and equipment in great numbers about 1924 or 5. The story goes," according to Ruth, "that he and some friends were in a golfing weekend in Manchester, VT. The first day it was pouring rain so golf was out. The friends were all antiquers and so they said to Albert, 'Come along with us, we'll show you some really good shops.' Albert demurred at first, saying that he couldn't see what they saw in those old junk shops. The antique shop in Henniker, New Hampshire, was one that was filled

with just the things that A.B. learned to cherish and to buy in great quantity. They were the churns and corers, the ladles and bowls and every manner of household utensil. He fell in love with them then and there and bought so much it took two beach wagon loads to bring it to Southbridge.”

“When the bug bit me it certainly bit me hard, because generally my outside limit was \$2 and I bought thousands and thousands of pieces that cost a good deal more,” A.B. recounted in 1945. A.B. was enamored of “the little things that made life livable 100 to 150 years ago. ... This accumulation of ‘junk,’ as most of my family call it, gradually filled up our Main Street house.” A.B., himself, wavered in his own description of his collections: “I remember when I first began to collect things I called them primitives and my son said to me, ‘Father, do you know what a primitive is?’ ‘No,’ I said, ‘I’ll stop using that word and I’ll call them oddities but perhaps once in a while there is a primitive.” Filled with “oddities” or “primitives,” the already substantial house kept growing to keep apace with A.B.’s collecting appetite. By 1927 an ell containing a great room built of barn timbers and sheathed with weathered boards was added. This space held a special significance for A.B.. A place to entertain friends and gather the family, it is seen here at Christmas time in 1927. Another wing was added in 1930, and the two bowling alleys A.B. and his brothers had built, and where “we used to bowl a great deal, after 5 PM and I tried to hold my end up with the youngsters, they kept me stepping I can tell you,” was later partitioned off “to make bays for different kinds of antiques.”

A.B. continued to collect with near abandon. “I have about given up trying to buy from dealers,” he wrote to a collector friend in 1932. “I don’t think dealers charge too much, but the ones who travel from house to house and attic to attic, and backs up to your house with a Ford truck loaded, will make you prices that a dealer couldn’t possibly meet. I have two or three of these fellows stop in to my place every week, and I have a gorgeous time buying.” “Somehow or other I can’t stop buying, especially at the present time. Never saw such values,” he continued. “I’ve spent an awful lot of money this summer,” wrote A.B. to another acquaintance four years later, “but I hate to stop buying because it seems to me that each year I have been able to pick up more interesting things than the year before.”

A.B. wrote to another collector in 1944: “I have had more fun in buying antiques than any other pleasure that has been in my lifetime excepting perhaps being pretty actively engaged in a pretty active business. For real pleasure, you certainly have it when you are looking for something, finding it, and buying it at a price you can afford to pay.” It was a love that he carried with him till near the end of his days: “When I write to you about antiques, I go nuts,” penned A.B. in 1947 to his dear collector friend and OSV advisor, Rusty Kettell.

While his collecting provided immense personal pleasure, A.B. was dogged by self-doubt engendered by mainstream collectors who misunderstood his collections of everyday objects. “It wouldn’t take you long to size me up and find out that as a collec-

tor I am rather a flop," he wrote to a collector friend in 1945. "I just had a hunch that I'd enjoy doing it, and I could afford the hobby, and I went at it. I have been so criticized by collectors and their ideas," he lamented. A.B. was so afraid of the potential derision of the estimable members of a small and highly select group of American collectors, the Walpole Society, who planned a Village visit in September of 1941, that he and Cheney sent to each member a "pretty good explanation, as to just what, according to our lights at that time, we were trying to do." "I think it had good effect," A.B. recalled to Ruth years later. "From the time Harry DuPont (Henry F. of Winterthur) came to Sturbridge, he and Lockwood (Director of the Brooklyn Museum) "just hung onto me, and they were very complimentary." A.B. was pleased to hear DuPont call down to Chauncy Nash in the presence of several other members: "Nash, we should not have come to Southbridge for one day, we should have had at least two days or three days. They have a wonderful collection here." A.B. was equally gratified at the reception by the prominent collector and dealer, Israel Sack, who visited several times during 1936. "He is very enthusiastic about my collection," A.B. wrote in September of that year.

"I felt that I couldn't and didn't want to dream and feel that in a few years, if I passed away, that these collections would be entirely disposed of and spread here and there all over the world," recollected A.B. in 1948. Thus, in 1935, A.B.'s collection formed the nucleus of the Wells Historical Museum, whose incorporators included A.B., son George, nephews Turner, John M., Gregory, as well as executives from the A.O. "When Aunt Ethel and I made up our minds that we were out of the Main Street house for good we began to plan what we were going to do with the antiques eventually," A.B. wrote to Henry Cady Wells in 1940. "I felt that it was my duty to supply a certain revenue to this Museum and then we created the Museum and we had a board of trustees, and when the board met" to determine the future course of the Museum, "I was asked to tell my story. My story was to use the Main Street property, the property of your grandfather and grandmother, and Uncle Cheney and me. Build a little street there in the shape of a horseshoe and the inside a kind of a little park. Well, it sounded pretty good and there were two plans made. ... Well, it didn't sound so good to the trustees, and George combed my hair." "George said, in a nutshell," A.B. continued, in a more expansive version of the story in 1943, "that a museum was a dead thing. There was no interest in it whatsoever except by a lot of old fogies like myself and the people of my vintage, and that nobody ever went into museums but old people. He then pointed out the fact that the historical value of the things I'd been collecting was tremendous, provided it could be put to proper usage and used educationally to help the children who were in existence and those who would come into existence in the years to come. He suggested that to make this material valuable, it would be necessary to have a village, a live village, one with different shops operating with the employees which were then available, who would know how to use the old tools, the old methods, etc., etc. It was essential to have water power because in 1800 or thereabouts everybody took their corn to the gristmill,

and they had to go to the blacksmith shops, take their lumber to a sawmill, and on and on as long as you want to go. This was a revolutionary idea as far as I was concerned, and I was taken off my feet. So was my brother Cheney, and Cheney said at that very meeting, 'Albert, if you accept George's idea, I'll go in with you 50-50 and help you in every way I can to develop a village along the lines that George suggests.' 'I will put my clocks and paperweights into your collection and whatever other items that I have that would be useful in a village.' Well, inside of a week we had bought the property at Sturbridge. ... We really started to work then, together hand-in-glove, as we had through forty-odd years at the American Optical Company."

The near 200-acre 18th century farmstead A.B. and J.C. purchased possessed the meadows, wooded hills, and waterpower needed for such a living village. Moreover, the property had belonged to the Wellses sister, Mary, and her husband, Frank Phinney, and the adjoining property, where the Oliver Wight house now stands, was the birthplace of their mother, Mary McGregory. "Thus," as A.B. and Cheney wrote together in 1941, "both nature and history justify the Village's location."

"By this time I think we had realized that we had bit off quite a chunk and had to have help and advice," A.B. later recalled. Within days, George Wells wrote to his acquaintance, J.D. Rockefeller, 3rd: "Will you please forgive my impertinence," he began. "My father, Mr. Albert B. Wells, is engaged in a restoration undertaking locally; while by no means as expensive, in many ways resembling the work your father did in Williamsburg, Va. Consequently, we should appreciate any assistance you could give us in selecting architectural and engineering advice in this undertaking." The response was a forceful endorsement of the firm which had and continued to direct all of the work at Williamsburg: Perry, Shaw, & Hepburn of Boston.

When the three partners first visited Southbridge in 1936, A.B. recalled that "I told my story the best I could and took them thru 176 Main Street where most of the antiques were and showed them all the plans we had of this and that and in general, tried to get them acquainted with the Wells family. Finally the senior member didn't seem to warm up at all and we went to Mashapaug and saw my camp up there," a project, he recalls that "was finished with my money in the way that I wanted it and the senior member of this Boston firm of architects said that he thought it was one of the finest jobs he had ever seen. He plainly said, right there and then, 'We will undertake to work with you and help your Village. A man who can do a job like this has vision and we are sure we can work with you.'"

On the 23rd of September, 1936, A.B., J.C., Channing, Gregory, Turner, and George met with the middle partner, Thomas Mott Shaw, to begin planning the process of reshaping this 200-year-old farm into a Village setting for the collections. The notes for that meeting, in George's hand, are among the first tangible evidence of the long, arduous process of transforming their vision to life. "We had a grand session last week with Mr. Shaw and I feel we are going to like our architects very much indeed," wrote

A.B. shortly following the meeting. “Our job is an endless one and I hope the younger members of the family will pick it up where we leave off.” Planning, deliberating, and executing the plans was truly a family affair, formalized in the routing slips on both project and personal correspondence, which kept everyone abreast of the progress.

In addition to Williamsburg, to whom they turned for advice, the Wellses were watching with interest and keeping apprised of the course which several other museums were taking through the beneficence of other prominent American industrial families: Henry Ford at Greenfield Village, and Henry F. DuPont at Winterthur. The Wellses sent the Museum’s first curator, Malcolm Watkins and the Superintendent of Construction, George Watson, on an expedition to Greenfield Village in 1940. A.B. remarked to Malcolm following their return: “I am very much interested in what you write about your trip to Ford’s Village, and you describe it just as I remember it; a cold, dreary, flat place. Nothing to tickle your heart or make you glad, and I think you have a wonderful expression, which I am going to quote: ‘We all agree that what we learned from going there was principally what not to do.’”

There were other developments which also commanded their attention: Henry Ford’s plans for the handicraft-based community of Ways, Georgia, of which George Wells read in the New York Times, and about which he wrote for information; even the nascent Vermont Guild of Old Time Crafts and Industries, being spearheaded by the proprietor of the Vermont Country Store, Vrest Orton. Living museums farther afield were also influential as evidenced by the photograph album which Cheney shared with the family upon his return from a visit to the European open-air museum of Skansen, in conjunction with A.O. business travel to Stockholm.

Every relationship with an architect or landscape architect brought with it a conversation addressing head-on the financial boundaries of the project: “I have tried to make the picture as plain as I can that we are not Henry Ford or John D. Rockefeller,” A.B. said to Tavern architect, John Radford Abbott, in 1945. “Not that we ever thought of doing what Rockefeller did in Williamsburg or Ford did in Dearborn; we simply haven’t got that amount of money,” A.B. later acknowledged. Nor could the project keep the pace of the earlier restoration efforts. “Of course this is a long job,” A.B. wrote to a collector acquaintance in 1936. “We can’t go at it the way Rockefeller or Ford did; we have to make a plan for twenty years, or thirty years, or more.”

By January of 1937, the architects had prepared preliminary plans for the common and the mill neighborhood, and in March of that year, Thomas Mott Shaw began to flesh out ideas for several buildings with drawings and plans. “Dear Father,” wrote George B. Wells, on April 13th, 1937, “Mr. Shaw’s colored sketch of the proposed Mansion House at the Museum, together with floor plan sketches, arrived here this morning. ... Frankly, I am somewhat disappointed with the point of view that Mr. Shaw has taken, as it is rather extravagant and heavy.” A.B. concurred, writing that “my criticism of Shaw’s work to date is that he is too much influenced by Williamsburg where he had all the money

in the world there was to spend. Now with us, we haven't got it, and I think we can talk Mr. Shaw into this frame of mind." The architect did not acquiesce. "I remember one set of plans of a house, or sheds and of a stable," A.B. later wrote. The cost of that set of plans was \$6500. The next day I told the member of this firm that had made the plans that we were thru; we didn't have the Rockefeller money nor the Henry Ford money and we would have to go along the best we could with the means at our disposal, which certainly wouldn't stand for a cost like that for one set of plans."

In 1937, the Wells brothers retained Boston landscape architect, Arthur Shurcliff to help them realize their vision for the Village. "Arthur A. Shurcliff is the best known landscape man in New England," A.B. remarked in 1945. At the present time he has charge of all the landscaping, etc. at Williamsburg, Virginia. He doesn't look for jobs, they come to him. He has more than he can possibly do. We have known him for a good many years, we like him, and are extremely friendly; he is the most interesting person, besides knowing his business. "We all loved Arthur Shurcliff and what a good time we had consulting with him and working from his drawings and his advice," wrote Channing three years later.

In the spring of 1937, Albert wrote to his son, George, that "I don't expect to spend very much time in that office this summer and in my opinion neither will Uncle Cheney. We will be spending a great deal of time up at the Wight Farm discussing pro and con what to do and I think that we are going to have the time of our lives. I am very delighted that both of your uncles are so enthusiastic about the proposition and I do hope that we will have a good open summer so that we can do a lot of planning and be sure that what we do is right and then go ahead."

"Well, we went to work, worked hard and talked a lot. We put down a lot of stakes and moved a lot of soil and there were a few plans made," A.B. later wrote of that first summer's work. The Common, as initially laid out by Perry, Shaw, & Hepburn, was at first lengthened and then graded by Arthur Shurcliff; the New York (or Gebhardt) Barn was raised on the Common; and the saw and grist mills were undergoing construction. Among the summer's most impressive projects was the re-building of the dam and spillway on the Quinebaug River, following their unfortunate and costly demise during the flood of 1936. As A.B. surveyed the flood's damage, he was not daunted. When he showed son, George, the new construction site in July of 1937, George was aghast at the enormity of the undertaking and implored his father to cease with the project, recalled George Watson. A.B. persisted, knowing the importance of a steady head of water for the Village mills. Detailed memoranda written by Cheney, Albert, and their nephew-in-law, Heywood Fox, indicate that the Wells family members closely monitored the progress of work as their Village was taking form. Their understanding and command of engineering principles and of the intricacies of hydrology were impressive. It is clear that the family was imbued with the work ethic of an earlier generation — of George Washington Wells and of Daniel Burnham. Writing to his good friend, George Wells, in

1911, Daniel said: "I think work is what we need, at our age just as well as at any other age. Good nice work and plenty of it. I am sure I would have Wolly woggles, or something, if I let up. But I couldn't - the game is too much fun to be missed." By season's end, A.B. wrote to Cheney that he was looking forward to getting back from California, "put my shoulder to the wheel and help to see real progress made in Quinebaug this coming year."

On the 18th of June, 1938, Albert Wells was a featured speaker at the Bicentennial Celebration of the town of Sturbridge. He shared his vision of the Village-to-be with the assembled crowd and noted that "before the end of the summer the pond will be full of water again and we hope that the gristmill may be ready to operate." By 1939, the working Grist Mill would become the museum's first operating exhibit, and a boyhood memory made real again. For A.B. had recalled seeing David Wight's grist mill in operation on the site where their reconstruction was being built: "When I was a boy and spent my summers up at Brimfield up at Porter Parker's farm, I drove a horse with corn to this grist mill and saw it ground."

On July 15, 1938, the Quinabaug Village Corporation was formed in order "to establish, maintain, and operate a model village wherein shall be exhibited and carried on for the educational benefit of the public specimens and reproductions of New England architecture and antiquities, the arts, crafts, trades, and callings prior to the period of industrial expansion in New England" — a vision statement which essentially holds true nearly six decades later. Quinabaug Village incorporators included Albert B. Wells, J. Cheney Wells, George B. Wells, Heywood Fox, Channing M. Wells, John H. Hardin and John M. Wells.

A Village purpose statement written in 1939 broadens the vision: "The Village will be in a sense a laboratory in which the heritage of the past will be distilled to separate out the practices, the customs, the values, which will have use and meaning in the present. What at the outset is a matter merely of local history thus emerges as something basic to human life everywhere. In the last analysis, the Village's mission will be to show that a satisfying, fruitful, and well-balanced existence can still be lived by the humblest of us even in a world of change and confusion." Here the expanded rationale is more similar to those expressed in the major museums created by Rockefeller, Ford, and DuPont, where there was a concern with preserving and cherishing pieces of the past against the powerful currents of change in early 20th-century America, currents that threatened to carry away everything old.

The museum purpose was honed still further in the 1941 statement prepared for the visit of the Walpole Society. "Old Quinabaug Village will be a living museum where the arts and industries of early rural New England will be preserved and taught anew. ... The basic purpose of the Village ... will be to preserve the ever-good things of New England's past in a manner that will teach their usefulness to the people of the present and the future. By 'good things' of the past is meant not merely antique objects, but

rather everything these objects imply — how they were made, how they were used, what the people and conditions of life were that made them necessary and influenced their designs; above all, how virtues and ideals expressed in them can be applied to life and work today. ... The main purpose of the Village, thus, is educational.” As curator, Malcolm Watkins, would later write: this was “a museum the exact likes of which had never before existed.”

“The Village is progressing, but very slowly,” observed A.B. Wells in October, 1939. “The floods and hurricane of last year caused quite a set-back, and much extra work in the way of flood-control, etc., had to be done. For this reason there has not been much building so far. The common has been graded and some roads laid out. The old sawmill was the first to be completed, and now the grist mill is finished and operating. At present, an old house from Willimantic is being re-erected on the common. ... Beyond this there is little of interest to the visitor.” The Fitch house was the first house to become a part of the Village landscape. In the fall of 1939, A.B. began the process of transforming it from house to home, as he suggested the first furnishing plan for Village structures. “I do not think that in this house we should put any very valuable pieces of furniture,” he wrote to curator Malcolm Watkins in October, 1939. “I bought a new kitchen dresser down in Framingham the other day that may be all right for height; possibly it is a little too high. ... It is furniture of this type that I think should go in the Fitch House. I also bought a blanket chest that I would like to see there, and you have pieces of furniture we bought from Mr. Nash that I think would go there,” and so on and so on. A.B. had a special place in his heart for decorating interiors as evidenced by the care and thought with which he arranged the interior at his California retreat in Rancho Santa Fe, and even at the conclusion of a long, descriptive letter to a gentleman in Evanston, Illinois who was incorporating into his home some English furniture purchased from A.B.: “This really makes me laugh,” Albert wrote; “a hardheaded manufacturer trying to tell a man how to furnish a house, but I just love to do it better than anything else.” The extraordinary level of detail with which A.B. was concerned about interior finish — plaster, baseboards, window treatments, flooring, and so on, is seen in a letter to Cheney in January of 1941 regarding the “Salt Box” or Richardson House, its re-erection opposite the Fitch House nearly completed. Indeed, A.B., J.C., and other Wells family members were keenly interested and intimately involved in all aspects of reshaping this 200 year-old farm site into an early-19th-century village, literally from the ground up. “Very pleased to hear about the planting, and I hope sometime you will send me some photographs of it,” A.B. Wells wrote to George Watson on November 21, 1939. “I am delighted to hear about the oak trees and the maples, and I hope we can do more of that. As I wrote to Mr. JC in a previous letter, I am anxious that these trees should have branches down toward the ground, or small well shaped trees rather than tall been pole ones.”

To help them visualize just how buildings would look and feel relative to each other and to the surrounding terrain, and to help them create the kinds of aesthetically

pleasing skylines A.B. saw years earlier, wooden frames, simulating the gable ends of structures, were propped up in advance of construction. Allowing the exact massing and placement of buildings to be assessed, this technique was central to the methodical development of the Village's landscape during its early years, and shows the pains through which the concrete expression of their vision was attained.

Without Perry, Shaw, and Hepburn or another architect to guide them, this is how the work was accomplished — deliberately and with a tremendous amount of hard work. In September of 1945, A.B. offered some advice to the one-man head of a fledgling museum in upstate New York: "Let me tell you that if you have the time, you will do it better than you could hire anybody to do it for you. You put more heart into it and you know what you want to accomplish. One of the discouraging things I have found in our Village is, first, to get a landscape architect who could put the time and hours of thought into it as you do yourself. Second, the architect is just exactly the same. If he is the man you want, he is so frightfully busy that he doesn't have time to give your project the thought and care that it does require. You have to do the work. It is a good deal like putting in a systematizer to help you in your work and you find you have done all the work and stayed in for making you work."

"Doubtless the war situation will have some bearing on the course of the project in the future," A.B. professed in 1939. Indeed it did. The next year, the Grant Store joined the Fitch and Salt Box houses on the Village Common — "the photographs of the Store are perfectly grand," A.B. wrote to Malcolm Watkins in December, 1940, "and I see that the chimney has sprouted through the roof. ... What a lovely place to put a couple of old benches and they would look very swell I think," he continued. While several other museum buildings were built before mid-1942, construction and most activity came to a standstill until the end of the war. "In the first place, you couldn't look at yourself in the mirror and justify taking labor and materials during the war period," A.B. wrote in 1944. During the war years, the quiet of the surrounding landscape was punctuated only by the visits of family and friends.

"After depressions, floods, hurricanes, and finally war, you can at last look ahead with a pretty clear view," wrote Malcolm Watkins to A.B. in September of 1945. "I'll bet you are happy to see action in the Village once again, and I'm sure everybody else connected with it must feel that way too." A.B., himself, wrote that "it's time we really get to work. Ten years have passed since Cheney and I bought the property up there. Although we have done some work, there is still a vast amount to be done." One of the first projects was to begin planning the Tavern. Returning war veteran, John Radford Abbott, was hired as the architect. In September of 1945, A.B. wrote to Malcolm Watkins that "My brother Channing suggested, why not use the big room at the Mashapaug Camp as the dining room for the Inn. Well, put that under your tongue and swing it around ..." (A.B. did have magical, if not unique way with the English language). He was soon delighted to learn that the Great Room from his Camp could be incorporated into the Village tav-

ern. "I can visualize what can be done," he remarked in October, 1945. "George Watson at present time has skeleton forms up showing just how it would merge into the hillside between the New York barn and the river and I think it would be very lovely there." "I've had a fine summer playing with the project," he wrote to Rusty Kettell, later in October. "It's going to be something to talk about one of these days."

While the Tavern would be completed in 1947, A.B. would never see his special interior be transplanted to the sloping hillside of the created Village. "In this year of 1945 the great blow struck," remembered Ruth Wells. "A.B. began to have heart trouble and it seemed that plans and construction for the Village might have to be abandoned for now. ... We took him to California where [A.B. and Ethel] lived for the rest of their lives. ... During the winter of '46 we got impassioned letters from [A.B.] asking us to do things at the Village. The letters were addressed to George, who was so busy at the A.O. that he asked me to go up to the Village to see about the details that A.B. was worrying about. After a month or two I was so fascinated that I couldn't stay away."

A.B. cautioned to Ruth in a letter of April 2, 1946: "I think it is grand of you to be willing to give it your personal time and thoughts, but Ruth, you must not make it a job. You have a job, taking care of George and bringing up your three children. If this can be kind of a side show, all well and good." Ruth wrote back a week later: "We are going to keep a 'day book' and write in it all the things that occur and the decisions that have to be made." Those "things" and "decisions" turned, for a time, to be near all-consuming, as it was Ruth who propelled the Village to its opening. "We should like to open about the seventh or eighth of June, so that we can begin taking in some money; and it has all been worked out on the budget," she continued in that same letter. A.B. replied: "I realize today what a tremendous amount of work is ahead for somebody. If you will head up that job I have no question but what your Uncle Cheney will be glad to say 'Amen'. He certainly cannot do it or give it much more time than I can; certainly I do not today think I should be on top of it and it can't stand still. The work can't stand still; it must progress."

Channing also replied, as he was visiting in California and had read Ruth's letter. "We in the family realize better than others how great a part of Albert's life has been put into the Village the last few years, but the last year or two he has commenced to worry about it, and especially since he was ill last winter. And, therefore, the interest that you both are taking now comes at a wonderful time, and will do a great deal I am sure to lessen his anxiety about the future. If there is anything that will keep him from worrying, it will help him to regain again his full strength and vigor and the joy he deserves from the development of this project. I know that the reason you have taken hold of this, Ruth, is just what I said and because you want him to have the pleasure which he deserves out of this when he gets home again. I don't see myself how in the world you can do it with all of your home, family and civic activities, but your letter shows you have a wonderful grasp of the situation, and with it, which I think pleases Albert, I know it does me, that

most of all you are getting very interested in it yourself, and that is what the undertaking needs and will need in the years to come. Its success depends upon these personal interests of some one and I can see signs already on the part of your children in their love for being up there. That will insure its future and will be a tremendous comfort to your father and mother, particularly at this time. ... The next to the last paragraph in your letter pleases me more than anything, let me quote: 'I do hope we can all work together and make this Village the living thing that it ought to be and has the 'potentials for being.'"

In April of 1946, A.B., Cheney, and Channing agreed to change the name from Old Quinabaug Village to Old Sturbridge Village, and Opening Day was set for Saturday, June 8th. Admission was \$1 per person, and 81 visitors toured the Village, driving their cars around the grounds. "My mother was wardrobe mistress," Ruth recalled, "and I know that the present Costume Department would have had a fit if they could have seen the 19th century finery taken out of attic trunks."

"'Gramps' was terribly worried and we wrote reams to each other on every detail," remembered Ruth. "Personally, I can't bear the idea of your not being here," she wrote to A.B. "It doesn't seem possible that I can get through the summer without having your advice on the spot." The long-distance correspondence was also difficult for A.B. "I would give a great deal to be able to sit down and have a short talk with you," he later wrote. "I wish we could talk an hour a day." Nonetheless, ideas and advice were transmitted, and by season's end, the new museum had welcomed 5,170 visitors. "The year's work had been accomplished because of the efficient, harmonious cooperation," wrote Ruth in her annual report. "The first year of our being a Museum, open to the public, is behind us, and we face 1947 in anticipation and hope."

The cross-continent correspondence continued for the next couple of years, at times simply as Audograph recordings, as A.B. offered counsel and advice from afar. The talk was frank. "Now this letter, very likely, is going to make you mad but get over it," he wrote to Ruth on December 17, 1948. "If I have been unjust in any way don't hesitate to tell me and I'll apologize." But A.B. was ever appreciative and complimentary for the job Ruth was doing. "I am so proud to think that you have such confidence in me," she wrote. "I only hope and pray that I will not let you down! I think about Grandfather Burnham's 'Make No Little Plans' and I have it on my desk. I try always to THINK that way, but you have to be a 'big' person to have it come naturally the way D.H.B. and you do. Please bear with me while I get some more practice."

In January of 1949, Ruth received one of her last letters from her father-in-law. "I hope sometime you will realize how much I appreciate what you have done for me," wrote A.B. "I hope that the sky is going to clear and you are going to find some way of carrying on Old Sturbridge Village; but you are not to do the work: I would rather see it flop tomorrow than to tie you down for another three years of what you have been thru in the past three years. That is dead wrong. After all, it isn't your hobby; it has just become your hobby and you have worked like Hell to make it go, I think more on my

account than on any other. I still think there may be a way and I do think you have picked up a lot of very valuable information. With a shrinking income and the purchasing power of the dollar going lower and lower, it is a damn tough outlook. Don't give up. I'm not. Lots of love, Gramps."

While Ruth would soon step down as the museum's director, it was not until she and husband, George, had thoughtfully laid the groundwork for the coming decades, re-shaping the institution's organizational and strategic plans. She remained an ever-active, steadfast, and exuberant supporter, helping break new ground through the 1950s to the 1970s and beyond.

During these early years, three of the most important additions to the Village landscape had direct connections with the Wells family: the Center Meetinghouse, the Freeman Farm and the Salem Towne House. Re-assembled at the Village during 1947 and 1948, the Meetinghouse was discovered (in nearby Fiskdale) and its nearly free donation negotiated (for a Hammond electric organ) by Ruth Wells. The building held a special family significance, for Mary McGregory Wells, the mother of A.B., J.C., Channing, and Mary, had attended Baptist services there when she was a young girl. Ruth also advocated for a farming exhibit as early as 1946, and in 1950, the Board of Trustees accepted plans for a farm complex to be donated by George, Ruth, and their children. The Freeman farmhouse, centerpiece of the farm, was moved into the Village in November of 1950 and opened in 1952. While a Mansion House was envisioned from the Village's beginning and considered in various forms in the intervening years, it was not until 1955 that this significant balance point took shape at the eastern end of the Common. Known to members of the Wells family as early as 1937, the Salem Towne House from nearby Charlton was purchased, moved in 1952, and restored in 1955 with the very active support of J. Cheney Wells and his wife, Marion. Its splendid gardens and landscape were designed by Sydney Shurcliff, son of Arthur Shurcliff.

On the 13th of July, 1953, at a symbolic ceremony marking the transfer of OSV to the people of New England, Governor Christian A. Herter remarked thus: "This particular occasion, marking as it does, the transition in a very great educational and cultural development from one which has been carried and developed largely by the Wells family to one which I know will be very easily and successfully carried out by the people of New England as a whole — is an important moment in transition. I know something of the history of Old Sturbridge Village. I predict for it a great future. The fact that 100,000 people a year are coming here to see what has been developed largely through the generosity and genius of one family, gives, it seems to me, a wonderful augury of the future of this whole development."

George Wells, in his comments at the ceremony, noted: "We had visitors in Southbridge, but when we got up here in Sturbridge, we found we had a great many more visitors. We found that the Village created a very deep public interest that we never expected. I am frank in saying that I never dreamt that anything like this was going to happen and I am sure that father never thought of it either, but it's true."

Indeed, four years later, in 1957, the Village welcomed its one millionth visitor. As the Village “grew and proved worthy of the interest of educators and historians,” wrote Ruth Wells in 1949 to one of the highly respected clergy of her day, Harry Emerson Fosdick, “it became increasingly evident that we were creating something of real stature.” Through the decades, the Village has sustained and increased its leadership role among world-class museums; having earlier received this year its third accreditation from the American Association of Museums. Moreover, it continues to attract audiences from far and wide and within the past two months, and in this our Golden Jubilee Year, welcomed its 20 millionth visitor.

While the founders of this special Village have passed on, their enduring vision is ever-vibrant, reflected not only in the letters and memos, scratchy recordings and faded kodachromes in the museum archives, but resonating from within the boards and timbers, the bricks and mortar of the Village landscape, and through the skillful presentation of its staff. Perhaps most significantly, it is reflected back to us in the wonderment in the eyes of a child, for whom history has truly “come to life.”

And we, as stewards of the vision, are challenged and inspired by the words which echoed so brilliantly among Chicago’s skyscrapers nearly a century ago:

“Make no little plans. They have no magic to stir men’s blood. Make big plans; aim high in hope and work, remembering that a noble, logical diagram once recorded will never die, but long after we are gone will be a living thing, asserting itself with ever-growing insistence. Remember that our sons and grandsons are going to do things that would stagger us. Let your watchword be order and your beacon beauty.”

069.12(497.11)"2014"(082)

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

МУЗЕЈИ на отвореном 2014. : оци оснивачи : међународни зборник / [главни и одговорни уредник Никола Крстовић ; превод Емина Јеремић Мићовић] = Open Air Museums 2014. : founding fathers : international yearbook / [editor in chief Nikola Krstović ; translation Emina Jeremić Mićović]. - Сирогојно : Музеј на отвореном Старо Село = Sirogojno : Open Air Museum Old Village, 2014 (Београд : Cicero). - 343 стр. : илустр. ; 24 cm

Радови упоредо на срп. и енгл. језику. - Тираж 300. - Стр. 8:
[Предговор] / Весна Марјановић. - Напомене и библиографске
референце уз радове. - Резимеи ; Summaries. - Садржи и
биографске белешке о ауторима.

ISBN 978-86-82447-69-6

а) Музеј на отвореном "Старо село" (Сирогојно) (2014) -
Зборници б) Музеологија - Зборници

069.01(082)

COBISS.SR-ID 211371532

