

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Драган Б. Киурски

МУЗЕЈСКИ ТЕАТАР КАО МОДЕЛ
КОМУНИКАЦИЈЕ СА ПУБЛИКОМ И ЊЕГОВА
УЛОГА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ НАСЛЕЂА

докторска дисертација

Београд, 2024

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Dragan B. Kiurski

THE MUSEUM THEATRE AS A MODEL OF
COMMUNICATION WITH THE AUDIENCE
AND ITS FUNCTION IN THE HERITAGE
INTERPRETATION

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2024

Ментор:

др Милица Божић Маројевић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

др Јована Милутиновић, редован професор, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

др Лидија Радуловић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Никола Крстовић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Датум одбране:

Музејски театар као модел комуникације са публиком и његова улога у интерпретацији наслеђа

Предмет истраживања докторске дисертације је испитивање улоге, потенцијала и значаја музејског театра као интерпретативног модела у комуникацији с публиком. Општи циљ истраживања је да испита домет и значај коришћења театарских форми у интерпретацији наслеђа. Специфични циљеви истраживања су обликовање теоријског оквира о музејском театру као недовољно истраженом феномену на музејској сцени Србије и дефинисање односа музејског театра и публике. Проблем рада полази од једноставне идеје: музеализацијом наслеђа уз употребу театарских форми, те враћање музеалија у примарни контекст (на начин како су се употребљавали пре доласка у музеј) омогућавамо публици мултисензорно искуство и реалистично разумевање баштине. Иако је овај ретро-трансфер немогућ (увек говоримо о симулакруму, покушају ревитализације примарног контекста око музеалије у музејском окружењу), циљ истраживања је да се испита да ли се драматизацијом музејских тема у средини која подсећа на примарну, односно археолошку, ствара целокупнији доживљај и ефикасније схватање наслеђа, и тиме утиче на процес учења и критичкијег односа према наслеђу.

Дисертација је настала као резултат теоријског и документарно-емпиријског истраживања и подељена је у девет целина. Након уводног дела, у којем је описана комуникација као једна од музеолошких функција, рад наставља да се развија у теоријском правцу. У наредним деловима објашњен је појам примењеног театра, с посебним освртом на музејски театар. Део који се бави генезом музејског театра представља настанак и развој овог интерпретативног алата у Америци и Европи. У следећој целини детаљно су објашњени жанрови музејског театра, након чега следи одељак посвећен педагошком раду у музеју и образовној функцији музејског театра. У сегментима дисертације који су посвећени емпиријским истраживањима, испитане су две циљне групе – посетиоци Народног музеја Кикинда и запослени у музејима Србије. Последње поглавље представља студије случаја музејског театра поменутог музеја. Закључна разматрања дисертације конципирана су кроз следеће целине: главне спознаје и сазнања; проблеми и изазови истраживања; оправданост хипотезе и проблеми музејског театра и његова будућност.

Кључне речи: музејски театар, комуникација, педагошки рад, музеализација, музеј, посетилац, партиципација, изложба, креативна драма, Скансен, историја уживо, примењени театар

Научна област: Историја уметности

Ужа научна област: Музеологија и херитологија

The Museum Theatre as a Model of Communication with the Audience and Its Function in the Heritage Interpretation

The subject of the doctoral dissertation research is the function, possibilities, and importance of museum theatres as an interpretive model in communication with the audience. The main objective of the research was to examine the extent and significance of employing theatrical forms in the interpretation of heritage. The specific objectives of the research were the development of a theoretical framework for the museum theatre as an understudied phenomena of the Serbian museum scene and the definition of the link between the museum theatre and the audience. The problem of the paper originated from a straightforward notion: we allow the audience to have a multisensory experience and a realistic understanding of the heritage by museumizing it through the use of theatrical forms and restoring the museum objects to their original context (as they were used prior to coming to the museum). Even though this retro-transfer is impossible (we are always talking about a simulacrum, an attempt to revitalize the primary context around the musealia in the museum environment), the aim of the research was to investigate whether the dramatization of museum themes in an environment reminiscent of the primary, i.e., archaeological one, creates a more complete experience and a more effective understanding of the heritage, thereby influencing the learning process and a more critical attitude towards heritage.

The dissertation, which I divided into nine units, was produced as a result of theoretical and documentary-empirical research. Following the introduction, which describes the communication as one of the museological functions, the paper proceeds in a theoretical direction. The concept of applied theatre is described in the parts that follow, with particular emphasis on museum theatre. The part dealing with the genesis of museum theatres describes the origin and development of this interpretative tool in both America and Europe. The genres of museum theatre are thoroughly explained in the next part, which is followed by a section dedicated to the pedagogical work in the museum and the educational role of the museum theatre. The empirical research sections of the dissertation focused on two target groups: visitors to the Kikinda National Museum and employees working in Serbian museums. The last chapter includes case studies of the of the museum theatre of the subject museum. The main knowledge and findings, research challenges and problems, hypothesis justification, and issues with the museum theatre and its future were all used to formulate the final considerations of the dissertation.

Keywords: museum theatre, communication, education, museumization, museum, visitor, participation, exhibition, creative drama, Skansen, live history, applied theatre

Scientific field: History of Art

Narrower scientific field: Museology and Heritology

Изјаве захвалности

Најпре бих захвалио менторки др Милици Божић Маројевић, која је отворила моје научне апетите и ненаметљиво и правично ме усмеравала током студирања, особи чије способности комуницирања заслужују додатну похвалу. Одмах затим, захвалио бих др Николи Крстовићу (помоћном ментору), који ме је додатно мотивисао.

Захваљујем члановима комисије: др Јовани Милутиновић, др Лидији Радуловић и др Николи Крстовићу на конструктивним сугестијама приликом финалног уобличавања тезе.

Од велике помоћи биле су колеге из домаћих музеја, као и посетиоци Народног музеја Кикинда, који су учествовали у анкетама о музејском театру.

Идеје музејског театра не било да нема Народног музеја Кикинда, чврсте платформе и позорнице за одвијање великог броја представа које се у дисертацији спомињу.

Упутио бих захвалност и Бојани Субашић (ICOM Srbija), Наташи Мурге Савић (организација Per.Art) и Ибри Сакићу (Театар младих „Мишоловка”), као и Ани Панић (Музеј Југославије) на несебично пруженим информацијама.

Изузетан допринос дисертацији као лектор дала је моја супруга Александра Тазић Киурски.

Специјалну захвалност упућујем Кринки, девојчици која је настајала и која је рођена истовремено када и ова дисертација.

За Кринку, најлепши театар који се одиграва.

САДРЖАЈ

1. Уводна разматрања	1
Комуникација у музејима	1
2. Музејски театар као форма примењеног театра	9
2.1 Карактеристике примењеног театра.....	9
2.1.1 Театар у образовању.....	13
2.1.2 Популарни театар	14
2.1.3 Театар потлачених	15
2.1.4 Театар за здравствено образовање	16
2.1.5 Театар за развој	16
2.1.6 Затворски театар	17
2.1.7 Театар заједнице	18
2.1.8 Театар реминисценције	19
2.2 Карактеристике музејског театра и његова примена.....	20
3. Генеза драмске интерпретације у музејима	27
3.1 Вртови и „живе изложбе”	27
3.2 Барнумови едукативни циркуси	29
3.3 <i>Living history</i> као пионирска идеја.....	30
3.4 Развој музејског театра у Америци и Европи у XX и XXI веку.....	33
3.5 Утицај Тилдена на интерпретацију наслеђа.....	51
3.6 Струковна удружења као промотери музејског театра	64
3.6.1 ALHFAM	64
3.6.2 AEOM	66
3.6.3 IMTAL.....	66
4. Модели музејског театра: од првог лица до спектакла	71
4.1 Приповедање.....	72
4.2 Монолог.....	73
4.3 Историјске личности.....	74
4.4 Партиципативни и интерактивни театар	75
4.5 Театар четврти зид	76
4.6 Играње контроверзних и изазовних тема	76
4.7 Пантомима/мимика	76
4.8 Музичке тачке.....	77
4.9 Плес и покрет.....	77
4.10 Луткарство	79
4.11 Позоришне туре.....	79
4.12 Импровизација.....	80
4.13 Тумачење (интерпретација).....	80
4.14 Интерпретација уживо	82

4.15 Историја уживо.....	82
4.16 Поновно одигравање (реконструкција/реприза) историјског догађаја.....	85
4.17 Игра улога.....	88
4.18 Перформанс.....	88
4.19 Креативна драма/креативна драматика.....	89
5. Музејски театар као образовно-комуникацијски алат.....	91
5.1 Музејско наслеђе као образовни ресурс и изазов за драматизацију.....	91
5.2 Драма као образовни инструмент.....	99
6. Музејски театар и публика.....	104
6.1 Активна улога публике у процесу комуникације.....	104
6.2 Истраживање музејске публике о музејском театру.....	113
6.2.1 Анализа резултата.....	114
6.3 Интерактивни и партиципативни театар.....	116
6.4 Студије случаја представа у српским музејима.....	120
6.4.1 Студија случаја представе „Ми нисмо чудовишта”.....	120
6.4.2 Студија случаја представе „У огледалу муза”.....	123
6.4.3 Студија случаја представе „Ко је била Меланија Гајчић Мела?”.....	126
7. Музејски театар на простору Србије.....	134
7.1 Настанак музејског театра у српским музејима.....	134
7.2 Истраживање стања музејског театра у српским музејима.....	136
7.2.1 Анализа резултата.....	143
8. Примери драмских представа Народног музеја Кикинда.....	146
8.1 Пример 1: „Човек пева после рата”.....	146
8.2 Пример 2: „Музеј на сцени”.....	147
8.3 Пример 3: „Интервју са Миланом Коњовићем”.....	150
9. Закључна разматрања.....	151
10. Литература и извори.....	158
11. Прилози и табеле.....	170

Уводна разматрања

Комуникација у музејима

Музеј је институција која сакупља, чува, уређује и приказује предмете научних, историјских и естетских вредности и у том смислу има неколико функција. Најпре, на њега се може гледати као на трезор у којем се чувају производи културне природе. Затим се може посматрати као центар учења који примењује најфиније методе истраживања кроз процес прикупљања својих материјала, класификације и припреме за смислено проучавање и излагање. Напоследку, музеј је јавно место које пред људе ставља предмете њихове цивилизације и прошлих цивилизација, место које служи забави и као помоћ у развоју укуса и просуђивања.¹

Музеји и галерије широм света су у фази обнове. Појављују се нови облици музеја, нови начини рада са предметима, нови ставови према изложбама и пре свега нови начини односа према музејској публици. Многе друштвене институције преиспитују своје улоге и потенцијале, а међу њима су и музеји и галерије. Која ће функција музеја у XXI веку бити најдоминантнија? Чини се да музеји, сходно свом развојном путу и смени досадашњих функција, ипак најодлучније развијају јасну друштвену функцију. Током деведесетих година XX века освануло је ново доба, доба засновано на знању које ће заменити постиндустријско доба које је постојало последњих сто педесет година. Како тешки погон индустријске производње замењује микрочип рачунара, нагласак се пребацује са производње технологије на производњу идеја. Убрзава се темпо преношења знања, а могућности интелектуалног деловања се умножавају. Информацијама се приступа на нове начине, а модели међусобне повезаности изнова и изнова се обнављају и мењају. Која је улога музеја у овој културној промени? У прошлости су посетиоци музеја били задовољни шетњом кроз изложбу и ретко кад су тражили нешто више од визуелног доживљаја предмета. Данас је јасно да постоји захтев за блиским и активним сусретом са предметима. Потребан је физички доживљај који користи сва чула.² Посетиоци све више очекују да музејско искуство буде од непосредног личног значаја за њих и да резултира јасним добијањем знања (у складу са њиховим идентитетом). Када та брза и експлицитна корист није доступна, музеји нису популарни, а уколико изложбе, експонати, извођачки облици интерпретације и интерактивни видео-записи омогућавају ово искуство, музеји су преплављени захвалним посетиоцима.³

Музејско искуство обухвата све оне тачке у којима се музеји играју са појединцима (који се најчешће наводе као посетиоци/публика/корисници), почевши од споља ка унутрашњости музеја. Њихова повратна информација о искуству је драматично промењена током последњих деценија. Разумевање ове промене неопходно је да бисмо имали општу идеју о томе како музеји од 2000. године, па на овамо раде са својим збиркама, како спроводе истраживања, како се обраћају јавности и како користе доступну технологију. Уралман и Бабић као највећи изазов који музеји пред собом постављају у оквиру ове промене виде најпре разматрање, а затим и постављање појединца као активног учесника,

¹Alexander Kapukotuwa, "Museum Exhibition, interpretation and Communication Techniques", *International Journal of Research in Economics and Social Sciences (IJRESS)*, 7, 2 (2017): 167.

²Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors* (London/New York: Routledge, 1994), 7.

³Ibid, 8.

попут аутора музејског програма, а не посматрање истог као посетиоца или публике.⁴ Музејско искуство које се представља данашњим посетиоцима не односи се само на разумевање „музејских зидова” и колекција, него и стварности створене у њиховим умовима.

Човек је физички релативно слабо биће, али своје недостатке надокнађује способношћу комуникације. Битне карактеристике људске културе су способност симболичке комуникације, способност да се институционализује нечије понашање и да се створе легитимне структуре организоване моћи. Утицајни амерички новинар и филозоф Волтер Липман (Walter Lippmann) је написао: „Музеји и књиге о фолклору пуни су мртвих амблема и чини, јер симбол нема другу моћ осим оне коју добија асоцијацијом у људском уму. Ако бисмо имали стрпљења да детаљно проучимо њихов промет, имали бисмо пред собом целу историју човечанства.” Симболи су репрезентативни (представљају оно што се симболизује), преносе се традицијом (за разлику од урођених нагона) и слободно се формирају.⁵ Међутим, збирке нису само носиоци информација. Изложене колекције трансформишу човекову свест, проширују његове способности и негују његове квалитете. Специфичност рада музеја подразумева и лични контакт корисника музеја са предметима. Документи су истовремено и носиоци и непосредни извори информација.

Музеолошка заједница се бавила комуникацијом и користила овај термин још 1963. године када је Паркер (Harley W. Parker) објавио рад у часопису „Кустос” под насловом „Музеј као комуникацијски систем” (The museum as a communication system) у којем критикује линеарни начин презентовања експозиција. Према њему, музејска комуникација није само визуализација. „Мисија музеја није само да визуализује спознају одређених феномена и да покаже неколико предмета, већ да кроз онтичку аутентичност предмета покаже истину наше спознаје и вредновање музеализоване стварности”.⁶ Задатак музеја, према томе, није да излаже ствари, већ да користи предмете за представљање прошлих времена, односно да позиционира предмете тако да олакша комуникацију и схватање проблематике (представљене теме). Истовремено, морамо да приметимо да сваки предмет има другачију способност комуникације. Било да је у питању слика или скулптура, њихов творац је желео нешто да саопшти. Њихово коришћење као алата у комуникацији може бити потиснуто у други план (средњовековни грнчар који је произвео посуду или природа која је створила бубу нису произвели експонат који комуницира). Експонати попут ових морају бити пажљиво постављени како би остварили своју комуникацијску функцију.

Презентација вредних предмета вишевековна је пракса човечанства. У старогрчкој и римској култури, благо у храмовима и вредни предмети били су изложени на увид једино у време трајања олимпијских игара, односно приликом тријумфалних повратака. За време средњег века, када су реликвије биле затворене у црквама, постојао је начин излагања познатији као „столице оздрављења”. Иако је сакупљање у ренесанси било изоловано од јавности, начин чувања у кабинетима реткости и природно-научним кабинетима указује на то да циљеви заштите и демонстрације корелирају један са другим. У XVI и XVII веку многе приватне збирке у Оксфорду, Лондону, Луксембургу, Напуљу, Фиренци и Копенхагену биле су отворене за јавност, најчешће за школоване људе. Тек од краја XVIII века можемо да кажемо да је комуникација музеја са публиком имала привидне

⁴Hanzade Uralman and Darko Babić, *Trends and Tendencies in Museum Communication in 21st Century* (Paris: ICOM-ICTOP, 2020), 19.

⁵Jan Dolák, *MUSEOLOGY AND ITS THEORY* (Brno: Technical Museum, 2022), 119.

⁶Harley W. Parker, "The museum as a communication system", *Curator: The Museum Journal* 6.4 (1963): 357.

карактеристике са комуникацијом какву данас знамо. XX век је изнедрио феномен звани интерпретација, док су музеји (нарочито у другој половини XX века) пребацили фокус са збирки на публику и тиме га учинили сценографијом погодном за развој друштва.

Како разумети комуникацију у музејима? Једна од првих ствари која би требало да се испитује је сам појам комуникације. Сваки процес комуникације функционише као предвиђени скуп порука који се такође може читати као ненамерни скуп порука. Музеји се баве производњом намерних порука кроз изложбе, догађаје, плакате и друге облике комуникације. Овај намерни процес може се назвати „семиологијом комуникације”.⁷ Семиологија је наука о знаковима, односно анализа артефаката, симбола, слика и слично. Сlike, симболи, артефакти и други знаци се анализирају у погледу жељених порука у оквиру датог комуникативног система. Као друштвено-културне институције, музеји су, заједно са другим социо-културним институцијама, као што су школе, биоскопи, позоришта или масовни медији, подложни анализи кроз „семиологију значења”. Семиологија значења анализира поруке које су често, али не увек, ненамерне. Овај облик анализе углавном тражи скривене, идеолошке поруке. Идеологија је метафорички – море у коме пливамо, друштвени ваздух који удишемо, сматра Хупер-Гринхил.⁸

Музејска комуникација је уско везана за презентацију наслеђа, поруке које музеј шаље и прима, музејске посетиоце и њихов доживљај представљеног наслеђа. Помоћу ње музеји имају прилику да презентују своје збирке и да информишу кориснике. На њен прогресивни развој утичу не само све присутнија техничка достигнућа и употреба интернета, него и персонализован однос музеја према публици, потребе и навике посетилаца, динамичан стил живота и размишљања. Музеј без комуникације не испуњава комплетно своју мисију и због тога је њен учинак значајна музеолошка функција. Према Мароевићу, ова врста комуникације по правилу је једносмерна. Он сматра да музеј као установа која сабира, истражује и чува музејске предмете, има задатак и да омогући људима да из тог нагомиланог богатства (тезауруса)⁹ преузму део знања, искуства, емоција или порука.¹⁰

Средином педесетих година прошлог века служба Националног парка у Сједињеним Америчким Државама увела је у свој рад нову филозофију која се зове тумачење (интерпретација). Карактерисала ју је намера да се америчко културно-историјско, научно и природно наслеђе учини живописнијим за људе. Концепт тумачења је објаснио Тилден (Freeman Tilden) 1957. године. Сматрао је да се бави „новом врстом групног образовања заснованог на систематском очувању и коришћењу националних културних ресурса”.¹¹ Тилден полази од констатације да сваке године милиони Американаца посећују националне паркове и споменике, историјске паркове, бивша ратишта, историјске куће у јавном или приватном власништву, различите музеје – дакле, места у којима се може уживати у причи о природном и културном наслеђу. На већини таквих места посетилац је, ако то жели, изложен некој врсти изборног учења које је у појединим аспектима супериорно у односу на оно у учионици, јер се овде сусреће са стварношћу – било да је та стварност дело природе или дело човека. „Лично посетити

⁷ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors* (London/New York: Routledge, 1994), 3.

⁸ Ibid.

⁹ Zbinek Stransky, *Temelji opće muzeologije* (Zagreb: Muzeologija 8, 1970), 56.

¹⁰ Ivo Maroević, "Музејска публикација као облик музејске комуникације", *Informatica museologica* 32, 3-4 (2001): 10.

¹¹ D. Coelho Studart, "To act or not to act? The use of drama in museum live interpretation programmes" (Master's Thesis, University of London, 1995), 16.

историјско светилиште значи добити концепт какав ниједна књига не може да пружи. На пример, стајање на ободу Великог кањона у Колораду сигурно значи доживљавање духовног уздицања које не би могло да произиђе ни из каквог грандизног људског описа.”¹² Јасно је да је Тилден још пре више од пола века имао намеру да презентацију наслеђа динамизује и да га претвори у доживљај који се базира на искуственом учењу прожетом личним осећајем проживљеног. Интерпретацију дефинише као образовну делатност која има за циљ да открије значења и односе коришћењем оригиналних предмета, искуством из прве руке и илустративним медијима, уместо да једноставно пренесе информације и чињенице.¹³ Тилден се кроз шест основних принципа тумачења дотакао везе између садржаја и интерпретације, као и између интерпретације и личности посетилаца; драмског набоја интерпретације; везе између уметности и интерпретације; провокативне природе интерпретације; целовите природе интерпретације док се посебно бавио интерпретацијом посвећеној деци.¹⁴ О Тилдену и његовом значају на пољу тумачења (као о утицају који је извршио на интерпретацију наслеђа и на музејски театар као форму интерпретације) више ће бити речи у одељку „Утицај Тилдена на интерпретацију наслеђа”.

Деценију касније, темеље теорије музејске комуникације, као једне од три музеолошке функције, установио је чешки музеолог Странски (Zbyněk Zbyslav Stránský), давши јој епитет врхунца процеса сазнања.¹⁵ Музејска комуникација је начин на који музеј као пошиљалац информација и порука успоставља везу са светом у којем живи и делује.¹⁶ У ширем смислу, она подразумева отворен однос музеја према публици, однос који има двосмерни карактер, те могућност да публика буде информисана о збиркама и програмима. Дакле, можемо рећи да се путем комуникације јавност упознаје са оним што музеј чува и проучава. У вези са тим је и дефиниција из приручника који је 1964. године издао Цекл (Seckl) у Минхену: „Јавни рад је свесно и стално настојање да се изгради и негује међусобно размењивање и поверење у јавности.”¹⁷ Овај цитат јасно упућује на то да музеји путем комуникације имају задатак, не само да информишу јавност, него и да стварају и негују партнерски однос са посетиоцима, однос који је поверљив и који се базира на размени и обостраном разумевању. Ова теорија полази од важног сазнања које надаље спомиње Цекл: „За модерног човека сазнање о догађајима у свету јесте животна потреба.” Мароевић стога сматра да музејска комуникација директно уноси културну баштину у реалан живот људи и самим тим уграђује баштину као темељни елеменат њиховог развоја, поредећи је са ваздухом, водом или храном.¹⁸

Теорија музејске комуникације, која је већим делом и предмет докторског рада, према Странском, а потом и према Мароевићу, подразумева једну од три следеће категорије: комуникацију презентације, комуникацију едисије и општу комуникацију.¹⁹

¹²Freeman Tilden and Russell E. Dickenson, "Front Matter", In *Interpreting Our Heritage*, edited by R. BRUCE CRAIG, i–iv. University of North Carolina Press, 2007, 3.

¹³Ibid, 7–8.

¹⁴D. Coelho Studart, "To act or not to act? The use of drama in museum live interpretation programmes" (Master's Thesis, University of London, 1995), 16.

¹⁵Zbinek Stransky, *Temelji opće muzeologije* (Zagreb: Muzeologija 8, 1970), 13.

¹⁶Ivo Maroević, "Muzejska publikacija kao oblik muzejske komunikacije", *Informatica museologica* 32 (2001): 10.

¹⁷Zbinek Stransky, *Temelji opće muzeologije* (Zagreb: Muzeologija 8, 1970), 14.

¹⁸Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993), 199.

¹⁹Zbinek Stransky, *Temelji opće muzeologije* (Zagreb: Muzeologija 8, 1970), 62.

Како бисмо боље разумели природу и врсте сазнања у музејима, изнећемо тумачење Милице Божић Маројевић која предлаже следећу систематизацију музејске комуникације: 1) на основу трајања, комуникација се дешава пре, за време и након посете музеју; 2) на основу начина, комуникација може бити усмерена на рад у музеју и на рад са публиком. Када је реч о оној која је усмерена на рад у музеју, постоји интерна (комуникација између кустоса и предмета и комуникација међу особљем) и међумузејска. У ону која се тиче рада с публиком убрајају се општа (реализација атипичних музејских активности, попут концерата, филмских пројекција и слично) и екстерна. Њу, на основу места реализације, можемо поделити на комуникацију са публиком унутар установе и на комуникацију на даљину, која се остварује путем техничких помагала и различитих публикација.²⁰

Иако музеји имају широк спектар потенцијалних јавних програма, њихова јединствена и посебна метода је излагање, па су изложбе најчешћи облик комуникације између музеја и јавности. Главни облик презентативне комуникације музеја управо је изложба. Перцепција музеја често се заснива на искуству које посетиоци стекну конзумирајући изложбе. Оне по свом садржају и карактеру, потребама простора и објеката и развоју и деловању, такође имају значајан утицај на зграду и ресурсе музеја. Јавност је у праву када идентификује музеје са изложбама. Изложба се може дефинисати као показивање или излагање материјала у сврху комуникације са публиком, често широким публиком. У музејима се користе оригинални предмети који илуструју технолошка и уметничка достигнућа како би посетиоце инспирисали и информисали и успут забавили.²¹ На изложби се најчешће излажу музејски предмети или експозиције као носиоци порука. Садржај информација условљен је бројем обележја које предмет пружа. У том смислу се код планирања изложбе бирају они предмети који имају моћ израза и то не због свог изгледа него својстава. Странски као пример наводи керамичку посуду која је изложена без икакве легенде која је описује. Посетилац може да види посуду која има одређени облик, начињена је од одређеног материјала и самим тим посетилац прима неку врсту информација. Уколико се уз предмет налази објашњење, сазнање посетиоца је наравно много богатије. То значи да се садржај музејске комуникације не ствара са стране појаве објекта, него и спознајом његових својстава.²² Специфични циљеви музејских изложби укључују жељу за променом ставова, модификовањем понашања и ширењем знања. Изложба би требало да располаже одређеним збирним фондом, простором и особљем. Она је, према Маројевићу, специфичан информацијски систем у оквиру којег се обликују и комуницирају поруке између прошлости и садашњости, између музеалног и реалног света.²³ Менш (Peter van Mensh) на изложбу гледа као на „земљу снова”, резултат процеса селекције и манипулације информацијама, при чему посетилац прихвата судове и интерпретације којима музеј као медиј одређује значење. Он наводи да изложбу чини неколико битних елемената: простор, примарни музејски и секундарни музеографски материјал, затим циљ, стратегија, техника и стил. Менш изложбу сматра сложенијом структуром од музејског предмета, а предмет твари којом се креира изложба. Значење изложбе, према Меншу, увек се ствара у садашњости и није идентично с оним у

²⁰ Милица Божић Маројевић, „Теоријска полазишта музејске комуникације”, *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 51 (2023): 224.

²¹ Alexander Kapukotuwa, "Museum Exhibition, interpretation and Communication Techniques", *International Journal of Research in Economics and Social Sciences (IJRESS)*, 7, 2 (2017): 167.

²² Zbinek Stransky, *Temelji opće muzeologije* (Zagreb: Muzeologija 8, 1970), 16.

²³ Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993), 200.

прошлости, те тако изложбу означава као креативни медиј или актуелни информацијски систем.²⁴

Музеална презентација је форма информације или један начин објављивања. Странски то пластично објашњава на примеру ципела у излогу продавнице – аранжер у излогу излаже ципеле најмодернијег типа. Он их заправо изолује од осталих типова и то са одређеним разлогом, жели да на њих упозори и подигне интересовање за њихову куповину. Сходно овоме, и у музејској пракси се приказују извесни објекти које изолујемо од остатка збирке и на тај начин скрећемо пажњу на њих.

Изложбу би требало да прати и одређени писани материјал, јер он омогућава њено трајање и кад се званично заврши. Дакле, реч је о комуникацији едиције. Према Мароевићу, комуникација едиције подразумева дистрибуцију информација посредством публикација.²⁵ У облике едицијске комуникације најчешће се убрајају: плакати, проспекти, позивнице, каталози, разгледнице, знакови, носачи звукова и видео-радова, налепнице, смернице, информатори. Циљ ових медија је да се продужи трајање информацијских ефеката разних музеолошких активности. У том смислу, ова врста комуникације служи као испомоћ статичној презентативној комуникацији јер није везана за одређено место и време (каталог о некој изложби може да се чита и након што се изложба затвори и ван музеја).

Напоследку, постоји још једна, трећа категорија музејске комуникације – општа. У ову групу спада велики број модела комуникације чија природа није уско везана за основну музејску делатност, а који често могу да послуже као допуна: класична предавања, концерти, филмови и телевизијске емисије које се снимају у музејима, преноси отварања изложби, па чак и театарске форме. Наведени облици комуницирања корелирају са формама комуникације презентације и доприносе ширењу њених порука.

Неизоставна карика у функционисању савременог музеја је његова публика. Музеј може да поседује богате збирке, лепу и функционалну зграду, професионалне и компетентне стручњаке, привлачне изложбе, али уколико нема конзументе, посетиоце, то је само празна зграда пуна амбициозних радника. Музеји су недавно променили приступ својим посетиоцима трансформишући их из категорије публике у категорију активних учесника, осигуравајући да њихова посета буде пријатна и да пружа могућности социјалне интеракције. Учешће посетилаца и њихово задовољство директно су повезани са искуством учења, са откривањем и интеракцијом. Изложбе су често прилагођене тако да посетиоци учествују уз ангажовање и интеракцију са већ изложеним експонатима, што доводи до ширег спектра пожељних стилова учења, нивоа интереса и интелектуалних капацитета. Нераскидиви део музејске комуникације, онај који се често се доводи у исту раван са њом, је и педагошки рад у музејима. Дефинисан као информалан, педагошки рад је добровољан, персонализован процес учења у музејима који се одвија у опуштајућој, мање формалној атмосфери у односу на школску, те није оптерећен програмима и проценама знања. Његове функције биле би следеће: стицање новог или проширење стеченог знања; развијање постојећих и стицање нових вештина; мењање ставова; разбијање предрасуда; развој идентитета; као и уживање и забава.

Шта можемо учинити да музејска комуникација постане квалитетнија, персонализованија и привлачнија, а разумевање одређене теме јасније? Многи музеји и даље претпостављају да уметничка дела говоре сама за себе и да им зато није потребно тумачење. Међутим, не постоји гаранција да ће сваки посетилац разумети шта уметничко

²⁴P. van Mensch, "Towards a methodology of museology" (PhD Thesis, University of Zagreb, 1992), 205.

²⁵Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993), 168.

дело или нека историјска тема говори, које поруке шаљу. Посетиоцима је често препуштено да сами креирају своје интерпретације. Ово не мора нужно бити лоше, али посетиоцима оставља пуно посла. Ово тумачење можемо да упоредимо са прибором за јело у ресторану. У случају да није предвиђен, могућа су три сценарија: неки гости ће донети властиту храну, неки ће јести само ону храну коју је могуће јести прстима, а неки ће одлучити да напусте тај и оду у други ресторан. У сваком случају већина гостију остаће гладна уз осећај да је непозвана и непожељна. Такав је случај и са посетиоцима у музеју за које је музеј дужан да обезбеди „прибор” за јело, односно одређени вид интерпретације.²⁶

Основна идеја дисертације пред нама заснована је на следећој тачки гледишта: Зашто би посетиоци у музејима стицали искуство искључиво посматрајући статично постављене предмете смештене у стаклене витрине? Због чега искуства не би била обogaћена активностима у оквиру којих се музејским предметима (или њиховим репликама) рукује, а посетиоцу омогући да уместо читања легенде, о експонатима чује причу или их чак лично испроба? Кључно у овој филозофији је веровање да људи желе да слушају о људима од људи. Предмети које излажемо су привлачни, али имају више значења ако се користе, а не ако су заточени у стакленим витринама. Ово „извођачко наслеђе”, које укључује занате, плес, обиласке са водичем и приповедање, може бити врло корисно. Надаље, оно може да иницира и дискусију о томе да ли је наслеђе локација или очување сећања.²⁷ Предмет истраживања докторске дисертације је испитивање улоге, потенцијала и значаја музејског театра као интерпретативног модела у комуникацији с публиком. Да ли комуникацијом путем музејског театра са посетиоцима остварујемо приснији однос, будимо интересовање за наслеђе, да ли их мотивишемо на учење, да ли изазивамо неку посебну промену, формирамо ли њихове личности? Проблем рада дефинисан је на следећи начин: музеализација употребом театарских форми, те враћање музеалија у примарни контекст (на начин како су се употребљавале пре доласка у музеј) омогућава публици мултисензорно искуство и реалистично разумевање баштине. Истраживањем се испитује да ли се драматизацијом тема везаних за наслеђе, у средини која подсећа на примарну, односно археолошку (како је дефинише Иво Мароевић), из које предмет потиче, стварају подстицајни услови за целокупнији доживљај и пластичнија интерпретација одређене теме из чега проистиче ефикасније схватање наслеђа. Основни циљ истраживања је испитивање домета и значаја коришћења театарских форми у интерпретацији наслеђа. Улога театра нарочито је значајна у свеобухватним (мултисензорним) интерпретацијама тема из изабране прошлости из којих се могу извући поуке за садашњост и будућа времена. Прва (основна) хипотеза рада је да презентационо оријентисано излагање музеалија и музејске грађе и традиционално конципирана изложба са статично постављеним експонатима не остварује активну комуникацију са посетиоцем (савременог доба), те га је потребно оснажити новим, укључујућим и сензорно ангажујућим моделима интерпретације. Процес музеализације, у оквиру којег музејским предметима учитавамо „нови/стари живот” и постављамо их у динамичан положај, ствара основу за драматичну нарацију и интерактивну комуникацију са музејском публиком.

²⁶ Jin Jiayi, "Museum Experience through Interpretive Devices – Cognitive Process in the Perception of Art" (paper presented at Museum Ideas 2015 International Conference: Museums Re-imagined in the Era of Participatory Culture, London, United Kingdom, 1.10.2015).

²⁷ EXARC, "Book Review: Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation by Anthony Jackson & Jenny Kidd", <https://exarc.net/issue-2014-4/mm/book-review-performing-heritage-research-practice-and-innovation-museum-theatre-and-live> (преузето 28.6.2022).

Друга хипотеза дефинисана је на следећи начин: музејски театар није само атрактиван (и егзотичан) модел музејске интерпретације, већ и алат за квалитетну едукацију чији је циљ критички оријентисано друштво. Музејски театар утиче на критичкије сагледавање феномена прошлости и развој публике у смислу отворенијег и проактивнијег односа према савременим спорним друштвеним питањима.

Истраживање је спроведено у два основна правца: теоријском и документарно-емпиријском кроз следеће научне методе: компаративну анализу литературе, историографску, студије случаја, интервју, анкетање и опсервацију. У теоријском делу рада, кроз компаративну анализу литературе и историографски метод, представљене су теоријске премисе које повезују проблем, као и њихове међусобне везе. Циљ овог дела је да епистемолошки објасни појам музејског театра, опише сличности и разлике различитих теоријских полазишта, али и открије узроке и контексте настанка овог феномена, као и његове најраспрострањеније форме. У истраживању је, пре свега, коришћена литература следећих аутора: Сузан Бенет (Susan Bennett), Кетрин Хјуз (Catherine Hughes), Џени Кид (Jenny Kidd), Ентонија Џексона (Anthony Jackson), Тесе Брајдл (Tessa Bridal), Фримена Тилдена (Freeman Tilden), Монике Прендергаст (Monica Prendergast) и Џулијане Секстон (Juliana Saxton). Кроз документарно-емпиријски део истраживања утврђено је стање музејског театра у Србији. Анкетање и интервјуисање музејских стручњака и стручних сарадника у вези са коришћењем музејског театра и постигнутим резултатима довело је до целовитије слике о тренутном стању овог модела интерпретације у нашој земљи. Осим тога, приказане су и студије случаја драмских представа насталих у Народном музеју Кикинда, као и резултати испитивања посетилаца и учесника о томе како су доживели музејски театар.

2. Музејски театар као форма примењеног театра

2.1 Примењени театар

Музејски театар можемо посматрати као један од облика примењеног театра. У оквиру овог одељка конкретизован је феномен примењеног театра, узроци настанка и генеза, карактеристике, основна подела и примери из праксе.

У многим културама и традицијама током историје можемо да уочимо обрасце и примере групе људи који су користили сцену као место да испричају своје приче и своје животе. Овај естетски и емоционални израз омогућава грађанима да на безбедан начин изразе своју забринутост, критику и фрустрацију, и једни другима, и друштву у целини. Неки примери ове врсте позоришног израза могу се наћи широм света у друштвеним драмама ритуала као што су карневали, „Празник луда” (Feast Of Fools), обреди спаљивања, као и форме лутке варалице у митовима и легендама (фигура слуге у представи која је традиционално имала више моћи од господара).²⁸

Термини „примењена драма” и „примењено позориште или театар” постали су популарни током деведесетих година XX века када су наилазили на посебну наклоност академика, позоришних практичара и креатора политике.²⁹ Сви ови актери су их користили као неку врсту стенограма за описивање облика драмске активности који првенствено постоје изван конвенционалних позоришта, а које су посебно намењене да помогну појединцима, заједницама и друштвима. У примењени театар спадају различите праксе, као што су, на пример, театар у образовању, театар за здравствено образовање, театар за развој, затворски театар, театар базиран на заједници, музејски театар и театар реминисценције. Сваки од наведених облика има своје теорије, расправе и специјализоване праксе. Ови жанрови се, са једне стране, ослањају на различите гране филозофије и друштвених наука, као што су културолошке студије, педагогија, психологија, социологија и антропологија, а са друге стране на истраживања у области драме, позоришта и студија перформанса. Другим речима, примењени театар је интердисциплинарна и хибридна пракса.³⁰

Један од начина да се бавимо питањима и функцијама примењене драме јесте да анализирамо у каквом је она односу са другим сродним дисциплинама и уметничким праксама, а колико је у супротности са њима. Занимљиво је да неке академске дисциплине, које садрже префикс „примењена”, често овај термин супротстављају придеву „чиста”. У математици, на пример, чиста математика је апстрактна и теоријска, док се примењена математика бави коришћењем теоријских модела за решавање практичних проблема. Већина практичара који се баве примењеном драмом мотивисани су индивидуалним или друштвеним променама и међу њима постоји сличан интерес за постизање одређених ефеката. Термин примењени театар може да буде и веома проблематичан, нарочито ако је у супротности са театром као уметничком формом, а додатно ако та супротност имплицира да су његове производне вредности и статус у академској средини умањени. За примењени театар се често сматра да није довољно звучан, што је донекле понижавајуће, као и да оно

²⁸Monica Prendergast and Juliana Saxton, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice* (Bristol/Chicago: Intellect, 2009), 7.

²⁹Helen Nicholson, *Applied Drama: Theatre and Performance Practices* (Hampshire/New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2005), 2.

³⁰Ibid.

што је примењено није најбоље и да није толико оригинално, те да концепт примењеног појачава ниску статусну позицију.³¹ Без обзира на циљеве, квалитет рада у примењеној драми треба да буде висок и не треба да се ослања на осиромашен или ограничен уметнички репертоар.

Савремени практичари примењене драме дугују својим радикалним претходницима у позоришту XX века и пионирима у образовању који су тежили демократизацији процеса учења. Постоје три међусобно повезана позоришна покрета која су дала значајан допринос примењеној драми XXI века: позоришта политичке левице, која су на различите начине описивана као политичка, радикална или алтернативна; драма и позориште у образовању; и друштвено позориште. Сва три заједно представљају моћно оружје које повезује друштвене и личне промене са драмском праксом и користе позориште за разбијање друштвених хијерархија и подела. Оно што ове тенденције деле јесте интересовање за рад у јасно дефинисаним контекстима, са и за одређену публику, као и за унапређење циљева који нису само уметнички, већ и образовни, друштвени и политички.³²

Нове тенденције које су се појавиле у домену позоришне уметности и школовања глумаца у XX веку довеле су до појаве нових позоришних форми, чији је циљ развој личности, побољшање квалитета живота различитих група, заједница или појединаца и стварање бољег света.³³ Кроз примењено позориште постале су могуће нове везе и интердисциплинарна сарадња између различитих домена, отварајући нове могућности за доживотно учење. Појава примењене драме уско је повезана са друштвеним и политичким променама које су се десиле у XX веку, али и са новим начином размишљања и концепцијама света, обликованим под утицајем ратова, политичких кретања, глобализације и бескрајног тока информација у доба мултимедије. Промена улоге публике заснивала се на препознавању (тачније новом препознавању) чињенице да позоришни догађаји представљају древну и основну људску потребу, а под тим подразумева не само „суочавање” или „сведочење” оваквих догађаја него и могућност тренутне и свесне повратне информације.³⁴ Имајући овај циљ на уму, намера позоришне уметности представља нешто више од тога да импресионира публику. Упоредо са овим настојањима да се створи нова врста односа глумац – гледалац, уочава се растуће интересовање за нови тренд употребе позоришних техника у образовне или терапеутске сврхе. У ствари, ово ипак није била тако нова идеја. Сам појам примењене драме је нов. Стари Грци су користили представе из терапеутских разлога у намери да изврше катарзу. Развој интересовања за позоришне форме као образовна или терапеутска средства (које је довело до успона примењене драме) могао се приметити почетком XX века. Психијатар Џејкоб Леви Морено (Jacob Levi Moreno) је током Првог светског рата организовао позоришне игре за децу у Бечу, а затим је, скренувши пажњу на одрасле, организовао позоришне догађаје засноване на импровизацији под називом „позориште спонтаности”. Ови покушаји стварања спонтаних представа помогли су му при раду на концепту и методи психодраме. Морено је био инспириран фројдовском психоанализом, али се уместо односа један на један (аналитичар–пацијент) концентрисао на међуљудску интеракцију. Био је убеђен да већина проблема произилази из међуљудских односа, те их је потребно

³¹Ibid, 6.

³²Ibid, 8.

³³Gabriella Kovács, "Applied Drama and Theatre – Drama Techniques in Teaching English for Specific Purposes", *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 6, 3 (2014): 395.

³⁴Ibid.

експлицитно изразити. Све веће интересовање за спонтаност и импровизацију може се уочити у раду Неве Бојд и Виоле Сполин (Neva Boyd, Viola Spolin), чији су експерименти били засновани на образовању кроз игру и импровизацију.³⁵

Централна школа говора и драме у Лондону (The Central School of Speech and Drama, London) описује примењени театар као „интервенцију, комуникацију, развој, оснаживање и изражавање у раду са појединцима или одређеним заједницама”.³⁶ Сличног става је и Одсек за драму Универзитета у Манчестеру (Drama Department at the University of Manchester), с тим да се овде наглашава важност простора (нарочито нетрадиционалног) и маргинализованих заједница. Аустралијски интернационални онлајн часопис „Истраживач примењеног театра” (Applied Theatre Researcher) описује примењени театар као „позориште и драму у нетрадиционалним контекстима – театар у заједници, театар у пословању и индустрији, театар у политичкој дебати и акцији, театар у доживотном образовању и учењу”. Министарство образовања Новог Зеланда, више вођено политиком, тврди да је примењени театар „део шире дисциплине драме у образовању” и да укључује рад „у пословној, корпоративној и друштвеној средини”. Једна од заједничких карактеристика ових различитих аспеката примењеног театра је намера да се драма користи за побољшање живота појединаца и стварање бољег друштва.³⁷

Ентони Џексон (Anthony Jackson) тврди да је примењени театар делимично израстао из онога што он дефинише као „образовни театар”, који је одувек имао потребу да се залаже за своје постојање. Џексон илуструје легитимну реторику, како у примењеном театру, тако и у театру у образовању, позивајући се на аргументе написане почетком двадесетих година прошлог века од стране британског позоришног редитеља Харлија Гранвила Баркера (Harley Granville Barker). Баркер је имао идеју о „узорном позоришту”, оном које би могло и које би требало да образује ради јасноће. Сматрао је да је ова врста позоришта неопходан део здравог, либералног друштва и да оно мора да буде признато и финансијски подржано од стране државе.³⁸

Примењени театар се од традиционалног разликује по сценарију. Док је традиционално позориште најчешће усредсређено на тумачење унапред написаног сценарија, примењено, насупротив томе, укључује интерпретацију која може да буде базирана, али и не мора, на традиционалан начин. У оним случајевима када примењена позоришна представа поприми форму углађене импровизације, формално написан сценарио можда никада неће бити реализован.³⁹

Примењени театар ради на поновном утврђивању или подривању друштвено-политичких норми, будући да му је намера да јасније открије начин на који свет функционише. На пример, театар реминисценције, театар у заједници и музејски театар су најчешће реафирмације и прославе сећања и историје. С друге стране, театар потлачених, популарни театар, позориште у образовању, позориште за здравствено образовање и позориште за развој најчешће су усмерени на подривање постојећег стања у циљу промовисања позитивних друштвених промена. Затворски театар може припасти и једном

³⁵Ibid.

³⁶Helen Nicholson, *Applied Drama: Theatre and Performance Practices* (Hampshire/New York: PALGRAVE MACMILLAN, 2005), 3.

³⁷Ibid.

³⁸Anthony Jackson, *Theatre, Education and the Making of Meaning. Art or instrument?* (Manchester: Manchester University Press, 2007), 264.

³⁹Monica Prendergast and Juliana Saxton, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice* (Bristol/Chicago: Intellect, 2009), 7.

и другом у зависности од намере и контекста.⁴⁰

Код примењеног позоришта постоји низ термина за оне који су у оквиру њега ангажовани. Најпре, ту је уметник који подучава, редитељ, ко-креатор (или сукреатор), уметнички асистент, Џокер (термин је изумео Аугусто Боал), али чини да се „фацитатор” најчешће користи и да је најприкладнији (у смислу свог оригиналног значења, а то је олакшати⁴¹).⁴² Фацитатор примењеног театра је мултидисциплинарна особа која мора да зна о том позоришту, да зна како оно функционише, као и да има разумевања у процесу учења. Управо та знања и вештине олакшавају рад онима којима је позориште непозната територија. У случају музејског театра то су најчешће музејски педагог, кустос, драмски педагог или глумац. Поред тога, фацитатор треба да буде упознат са друштвеним структурама и контекстима заједнице у којима ради. Упркос овом пожељном правилу, постоје случајеви представа примењеног позоришта које воде фацитатори са недовољним знањем и искуством, па представе резултирају slabим утицајем или немају вредност (било за оне који су укључени или за оне који јој присуствују).

Примењени театар одвија се кроз процес познат као радионичарски театар. Израз „радионичарски” постао је популаран шездесетих година прошлог века, посебно у раду британске социјалистичке позоришне режисерке Џоан Литлвуд (Joan Littlewood).⁴³ Ова врста театра омогућавала је обичним људима, посебно онима у потлаченим ситуацијама, да изразе своје бриге и да поделе своја искуства. Покрет позоришних радионица нарочито се усталио у Јужној Африци у ери апартејда, пружајући помоћ обесправљеним и маргинализованим групама да забележе своју историју и да започну отпор. Радионичарски театар као методологија и као облик протеста кореспондирао је са потребама јужноафричких извођача и позоришних стваралаца током седамдесетих и осамдесетих година. Радионичарски театар се ослања на заједничке бриге и идеје заједнице извођача и ствара се у сарадњи. У Јужној Африци ослања се на дугу усмену традицију и технике приповедања староседелаца. На тај начин омогућава да лична искуства и посматрање живота у одређеном друштву постану предмет представе. Процес радионичарског театра почиње дефинисањем кључне теме или проблема. Учесници затим започињу период истраживања на ову тему. Ово истраживање може да подразумева различите методе које се користе у академским истраживањима у друштвеним наукама – интервјуе, фокус групе, анализу докумената, архивску претрагу, као и ауто-етнографију у виду личних прича и размишљања.⁴⁴ У случају последње наведене методе, истраживање се претвара у процес откривања прошлих искустава и скривених историја. Након што је основни садржај (податак) произведен, следећи део радионице је импровизација: елементи драме и наратије се примењују на материјал како би се развили ликови, сукоби, дијалог и динамика позоришта. Сцене изграђују учесници који заједно одлучују како да, што је могуће аутентичније, представе истражени материјал. Након импровизације и креирања сцена полако настаје структура позоришног комада. Ово подразумева одабир сцена на исти начин као што истраживач кодификује и преуређује податке. Ако је укључена фигура

⁴⁰Ibid, 17.

⁴¹Ibid.

⁴²Исти израз ће касније у раду бити употребљен у контексту особе која другој особи олакшава боравак у музеју (категоризација посетилаца према Џону Фолку).

⁴³Lorraine Singh, "Drama Education in the Age of AIDS", *Perspectives in Education* 30, 3, (2012): 23.

⁴⁴Ibid.

редитеља, онда ће та особа помоћи у обликовању игре како би се побољшала централна тема уз коришћење позоришних правила. Учесници глумци могу да додају песму, покрет или било који други позоришни алат који ће направити драматичну атмосферу. Пошто је радиониچارски театар морао да буде преносив и лако доступан, он се не ослања на спољашње уметничке уређаје класичног позоришта. Костими, сценографија и елементи дизајна су замењени сировом емоцијом, телесношћу, енергијом и аутентичним дијалогом. У наставку следи приказ форми примењеног театра.

2.1.1 Театар у образовању

Театар у образовању се развио као нова позоришна форма у Енглеској шездесетих година. У то време, политика те земље у вези са финансирањем културе омогућавала је многим позоришним компанијама да креирају нове програме за развој заједнице. Заправо, финансирање је било везано за компаније које су се бавиле пројектима у заједници, а локалне школе су биле идеални простори за партнерство. Ове позоришне трупе су почеле да раде у школским установама (за разлику од претходног периода када су школе долазиле у позориште), тако да је био императив да садржај наставног плана и програма постане део стварања позоришта за нову публику. За професионалне глумце, који су често били чланови у ангажованој компанији, типичан начин рада у традиционалном позоришту, који се одвијао на просценијуму, замењен је радом у учионицама са врло оскудном продукцијом и публиком која је била намерно малобројна.⁴⁵

Театар у образовању дефинише се кроз следеће тачке:

- као и сви облици позоришта, и театар у образовању је друштвено оријентисана активност која се обично одвија у дефинисаном простору и захтева вољни и прећутни договор свих укључених да буду део њега;
- основна намера је да подучава, то је посредовано искуство учења које иницирају глумци кроз ликове који су саставни део драмског наратива;
- театар у образовању, као и други облици позоришта, зависи од физичког, емоционалног и интелектуалног ангажовања учесника;
- пракса театра у образовању је еволуирала кроз рад у школама и факултетима. Обично се циља на ученике из једног одељења или групе, специфичног узраста, али различитих способности и различитог пола;
- централно место у вези са за театром у образовању су двострука уверења да се људско понашање и институције формирају кроз друштвену активност и да се стога могу променити, и да публика, као потенцијални актер промене, треба да буде активни учесник у сопственом учењу;
- суштинска разлика између театра у образовању и конвенционалног позоришта је квалитет односа који глумци имају са публиком – театар у образовању директно ангажује своју публику подстичући је да учествује у уметничкој форми и да буде активно и интерактивно одговорна за драмски наратив.⁴⁶

Британска позоришна компанија „Картонски грађани” (Cardboard Citizens) реализује представу у школама под називом „Дом и далеко” (Home and Away) која се бави горућим питањима последњих година у Енглеској – темом избеглица и азиланата. У

⁴⁵Monica Prendergast and Juliana Saxton, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice* (Bristol/Chicago: Intellect, 2009), 31.

⁴⁶Ibid, 32.

представи се преплићу традиционална етиопска народна прича са причом о младој етиопској избеглици, момку који живи у Енглеској. Нараторка Тери долази до нових сазнања и разумевања при сусрету са овим младићем и његовом културом. Међутим, она касно испољава емпатију и он извршава самоубиство. Након представе, публика је подељена у четири групе, а сваки глумац ради са посебном групом у циљу проналаска позитивнијих завршетака представе. Затим следи сесија у облику форум театра у оквиру које глумци и ђаци испробавају нове завршетке док се сцене изнова и изнова тумаче.

2.1.2 Популарни театар

Популарни театар је створен да би се бавио бригама и животима обичних људи и због тога се често назива театром на основном нивоу. Популарни театар се ослања на митологије и народне приче света (на пример на „*pongsan t'alch'um*”, драме под маскама које се и данас изводе у Јужној Кореји), док су у западном свету његови корени јасно наслеђени од Дионизијевих ритуала древне Грчке. У овим ритуалима, као и у свим популарним позориштима, друштвене норме су поткопане, па је у њима било могуће да извођачи исмевају верске и политичке вође тог времена. Због тога је у популарном театру одувек постојало питање ризика и граница: „Шта се дешава ако позоришна представа оде предалеко? Која је цена да би се дошло на власт?” Ова питања су примерена и данас, као и у прошлим временима. Популарно позориште има за циљ да подигне критичку свест учесника и публике ка предузимању акције. На овај начин намере популарног позоришта почињу да личе на намере политичког позоришта Бертолта Брехта (Bertolt Brecht) и позоришта потлачених Аугуста Боала (Augusto Boal), нудећи извођачима и гледаоцима језик који доводи до трансформације. Популарни театар подразумева креативан приступ анализи, дефинисању и деловању на проблему и креативно решавање конфликта.⁴⁷

Постоје социјалистичке позоришне групе, често састављене од марксиста, које играју скоро искључиво за чланове синдиката на састанцима и у радничким клубовима. Ове трупе покушавају да подигну политичку свест у односу на радника у капиталистичком друштву и да подстакну дискусију о политичким проблемима. Исто тако, постоје и позоришне групе које свој рад не сматрају отворено политичким, а праве представе које се баве проблемима одређених група, као што су наставници, деца, старци, затвореници, жене или хомосексуалци, и понекад их укључују у позоришну делатност као вид терапије.

Представа „Џокер” (The Joker Performance) је популаран облик забаве у клубовима у Бангкоку, које посећује радничка класа. Овај жанр инспирацију црпи из традиционалне и популарне тајландске културе, а у великој мери се ослања на комичну импровизацију и интеракцију са публиком. Сценарији обично садрже познате народне приче састављене од наизглед нескладних и изненађујућих елемената који подривају очекивања публике.

Популарни театар се представља на језику појединца и бави се темама релевантним за њега. Може се чак врло лично односити на живот обичног човека. Да би се изградиле вештине и капацитети за учешће, одлуке се морају доносити независно, и у заједничке сврхе.⁴⁸ Пример ове врсте примењеног театра је позоришна продукција коју води Џули Салверсон (Julie Salverson), а коју је наручио Канадски Црвени крст, и бави се темом нагазних мина. Сценарио је замишљен као клоновска представа и фокусира се на питање намењено канадској омладини: „Шта би се десило кад бисте се сусрели са нагазном

⁴⁷Ibid, 52.

⁴⁸What Is Popular Theatre? <https://forum-theatre.com/what-is-the-meaning-popular-theatre> (преузето 16.7.2022).

мином?” Представу „БУМ” (BOOM) увежбава и изводи група од тринаест средњошколаца у консултацији са редитељом из Торонта, а који је пореклом из Сарајева.

2.1.3 Театар потлачених

Театар потлачених је жанр примењеног позоришта које је развио бразилски редитељ Аугусто Боал, утемељен у истоименом тексту (*Theatre of the Oppressed*) из 1979. године, делом као одговор на револуционарни рад педагога Паола Фреиреа (Paulo Freire) и његову књигу „Педагогија потлачених” (*Pedagogy of the Oppressed*), али и као одговор друштвеним и политичким превирањима у Бразилу у то време.⁴⁹ Боалова позоришна пракса доживела је револуционарну промену током представе када је гледалац спонтано ступио на сцену и умешао се у радњу представе. Боал је тада схватио да је рушење четвртог зида⁵⁰ између глумаца и публике управо оно што се захтева у политички свесном позоришту. Након тога, он и његова позоришна дружина су почели да се оспособљавају за директнији рад са обесправљеним (потлаченим) заједницама и развили читав низ игара и активности које су омогућиле овим учесницима да истраже своје животе и друштвено-политичка угњетавања. Његов план је био да трансформише гледаоца у глумца, званог „гледаоца-глумца” и то кроз игре које су допуштале више самоизражавања. Позориште је постало метод којим заједнице генеришу расправе и увежбавају деловање према стварним друштвеним променама. Боалов театар потлачених укључује бројне важне стратегије, а најпознатија је Форум театар. Овај театар се, у суштини, састоји у томе да се групи гледалаца, након прве импровизације неке сцене, предложи да се замене са протагонистима (потлаченима) и да покушају да импровизују варијације на њихове поступке. Прави протагониста би на крају требало да импровизује варијацију која га је највише мотивисала.⁵¹ У Форум театру представа се изводи два пута, али само први пут до краја. Током другог пута „гледаоци-глумци” имају прилику да се идентификују са било којом сценом угњетавања која има негативни исход за потлаченог и да је поново одиграју. Током поновног играња, „гледалац-глумац” може да заустави сцену у било ком тренутку када осети да би ствари могле да се ураде другачије, да замени протагонисту и да преусмери сцену ка другачијем решењу. Сцена може да се понови са бројним интервенцијама док се не постигне прихватљиво решење или док се не истраже разне друге перспективе.

Политички преокрети у Бразилу довели су до затварања Боала и неких његових следбеника, те и до Боаловог изгнанства у Аргентину и Европу. Током година изгнанства (до осамдесетих) Боал је изменио своју праксу и преусмерио је њен фокус са истраживања отворених политичких угњетавања до више унутрашњих психолошких угњетавања виђених у развијеном свету. Ова адаптација његовог дела објављена је у књизи под називом „Дуга жеље: Боалов метод позоришта и терапије” (*The Rainbow of Desire The Boal Method of Theatre and Therapy*) и усредсређена је на физичке и драмске стратегије које су се односиле на проблеме западних учесника, пре свега на угњетавања капитализма, материјализма и индивидуализма на рачун заједнице.⁵²

⁴⁹Monica Prendergast and Juliana Saxton, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice* (Bristol/Chicago: Intellect, 2009), 69.

⁵⁰Исти термин ће бити употребљен као један од жанрова музејског театра.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

2.1.4 Театар за здравствено образовање

Театар за здравствено образовање је прилично свежа позоришна форма која комбинује принципе и праксу театра у образовању и здравственог васпитања како би се бавила питањима здравља, безбедности и добробити.⁵³ Ова форма театра се појавила у овом облику као одговор на кризу ХИВ/АИДС-а касних осамдесетих и раних деведесетих. Традиционални начини информисања људи о опасностима небезбедног секса нису функционисали. Насупрот томе, забавне могућности театра виђене су као кориснији начин едукације публике о безбедном сексу. У последње две деценије XX века, делом због све већег фокуса на превенцију и на личну одговорност за здравље, театар за здравствено образовање се примењује на међународном нивоу као средство едукације о различитим здравственим питањима. Нека од ових питања укључују: свест о инвалидности, злоупотребу дрога, злостављање деце, успешно родитељство, ментално здравље, злостављање старијих, безбедност у вожњи, сексуално образовање, безбедност на радном месту и донацију органа. Осим тога, театар за здравствено образовање нуди нова средства у истраживању и моделе најбољих пракси здравственим радницима на терену и приликом обука. Процес театра за здравствено образовање у заједници нас подсећа да здравље није ограничено на индивидуалне изборе и понашања, већ да је то друштвена одговорност. Здравље је контекстуализовано културом, вредностима и друштвеним, политичким и економским условима заједнице.⁵⁴

Пример ове врсте примењеног театра је представа „Нико не жели моје старе органе” (Nobody Wants My Old Organs), коју је осмислио „Циљани театар” (Target Theater) да подстакне донирање органа. Процес започиње интервјуом са донаторима органа, а потом са особама који се надају трансплантацији, члановима њихових породица и медицинским особљем. Ови интервјуи су транскрибовани, проверава се њихова тачност, а затим се кроз импровизацију уобличава низ сцена које се баве главним проблемима теме. Сврха представе је изразито дидактичка, у њој чак има и хумора, а публика се идентификује са разноврсним ликовима. Након извођења следи разговор са примаоцем органа, који користи сопствено искуство у дискусији, док глумци нуде своја решења у изградњи представе.⁵⁵

2.1.5 Театар за развој

Театар за развој подразумева креирање и извођење представа у заједницама које су у развоју широм света, иако се у највећој мери односи на афричке и азијске земље – Лаос, Уганду, Зимбабве и Бангладеш. У оквиру овог позоришта решавају се актуелна питања од значаја за чланове заједнице. Театар за развој је моћно образовно средство за публику која се бори са проблемом неписмености, јер је метод и вербалан и интерактиван и најчешће се ослања на аутохтоне културне форме као што су причање прича и плес. Театар за развој је и сам прошао кроз драматичне промене током времена на начин да се удаљио од почетне форме као донекле колонизујућег процеса позоришних уметника/едукатора из земаља Првог света до студената и/или развојних агенција који намећу своје поруке „доброг” здравља и „добре” демократије користећи западне позоришне форме у окружењу Трећег

⁵³Ibid, 87.

⁵⁴Ibid, 89.

⁵⁵ Ibid, 4.

света. У постколонијалном свету овај процес је обрнут, те је данас театар за развој организован тако да обуку и подршку нуде спољни стручњаци и агенције, али контролу над процесом обезбеђује заједница. Театар за развој подразумева „промену и трансформацију ставова, навика и понашања који су опресивне природе и који се налазе између заједнице и њене маште, у правцу развоја”.⁵⁶ У оквиру ове опште дефиниције види се веза између овог и других политичко оријентисаних примењених позоришних жанрова, као што су популарни театар и театар потлачених. Такође, након кризе ХИВ/АИДС-а у многим земљама у развоју, театар за развој је послужио као облик театра за здравствено образовање у представљању представа које едукују публику о превенцији, зарази и лечењу од овог вируса.

Ефикасност театра за развој зависи од способности слушања без утврђеног дневног реда. То значи да фасилитатори морају да проведу одређено време у заједници како би изградили атмосферу поверења у којој се могу причати приче и делити мишљења без претњи и страха од одмазде.

Специфичности овог театра су:

- демократизација позоришног простора, што значи да и публика и глумци имају једнак приступ простору током и након представе;
- предност изведбе у односу на писани сценарио чиме се публици нуде велике могућности да интервенише у најкритичнијим тренуцима;
- учешће као свестан чин у креирању перформанса које се сматра, као што је већ поменуто, делом процеса, а не прекидом коначног производа;
- прелазак публике од гледаоца до гледаоца-глумца – чланови публике прекидају драму, постају глумци и постају свесни да могу да промене правац драме;
- моћ трансформације театра за развој лежи у његовој способности да друштву пружи могућност да промени стварност.⁵⁷

Из ових описа може да се види да је значај укључивања заједнице, који је иначе кључан за све облике примењеног театра, још важнији за ефективно спровођење театра за развој. Практичари, управо препознајући његову важност, наглашавају тежак проблем праћења, али и потешкоће на терену јер се често враћају на исто место како би наставили пројекат или извршили евалуацију (на пример, пројекат о дечијим правима у Бангладешу), а онда открију да се предвиђени наставак није догодио јер деца са којом су радили више не испуњавају критеријуме узраста. У исто време, од бивших учесника, деце, добијају информацију да се радо сећају драмског рада, као и да им је то значило. Ове приче и позитивна сећања илуструју да је изузетно важно да иницијатори театра за развој у заједници буду свесни и посвећени дугорочном ангажману, као и да бележе које промене или утицаје на крају доноси.

2.1.6 Затворски театар

Затворски театар је термин који се користи када се говори о позоришном раду у оквиру кривично-правног система. Укључује широк спектар пракси као што су „поправни” програми засновани на драмама, позоришне продукције са или од стране затвореника, интерактивне представе у затворима. Неке од њих подразумевају и позоришни рад са ризичном омладином или бившим преступницима. Сама пракса затворског театра је

⁵⁶ Ibid, 105.

⁵⁷ Ibid, 106.

почела много пре него што је термин скован. Најранији запис о позоришној продукцији са затвореницима/за затворенике датира из 1789. године и везује се за осуђенике који су помогли у оснивању британске колоније Нови Јужни Велс.⁵⁸ Новији и можда релевантнији пример била би представа „Чекајући Годоа” од стране глумачке компаније из Сан Франциска у затвору Сан Квентин 1956. Затворски театар развијао се и сазревао у последњих тридесет година у многим земљама, укључујући САД, Немачку, Италију, Русију, Либан, Израел и Велику Британију. У САД постоје игре улога са уличним бандама, комични кабаре са корисницима дроге у Манчестеру, представе о људским правима у бразилским затворима, као и психодрама са насилним и сексуално насилним преступницима. Од објављивања књиге „Шекспир долази у Бродмур” (Shakespeare Comes to Broadmoor) 1992. године, постоји збирка књига и чланака посвећених затворском театру.

2.1.7 Театар заједнице

Театар заједнице је од свих облика примењеног театра највише укорењен у врло специфичном окружењу у коме све – контексти, учесници и питања – има локални карактер. Овај театар има много назива: „масовни театар”, „локални театар”, „ансамбл театар” и „народни театар”.⁵⁹ Који год назив да носи, акценат је на стварању и извођењу прича са члановима заједнице у оригиналним продукцијама које осим локалног имају слављенички или критички карактер, или комбинацију оба. Театар заједнице најчешће ангажује групу у заједници која истражује и потом представља перформанс заснован на неком заједничком питању или проблему.

Унутар заједница постоје разне перспективе на догађаје које се не слажу увек са ставовима јавности или са историјским записима. Позориште нуди метод за представљање овог ширег спектра „истина” које омогућавају отворено размишљање и дијалог са публиком. Стога рад са одређеном заједницом захтева дубоко урањање у материју, те многи позоришни уметници проводе значајно време живећи у заједницама у којима се пројекат одвија. На овај начин, позоришни рад сличан је теренском раду антрополога који често живе месецима или годинама са заједницом како би добили приступ понекад скривеним или чак тајним причама, ритуалима, традицијама и другим културним праксама. Позоришни пројекти у заједници често могу бити догађаји веома великих размера са десетинама и стотинама учесника. Могу се користити различите локације унутар заједнице, а публика може да се креће заједно са извођачима. Да би управљале и увежбавале такве пројекте, групе могу да раде независно и да се окупљају само за време или непосредно пре наступа. Међутим, чак и када се ради са одвојеним групама учесника, важно је да постоји међусобна сарадња како групе не би постале изоловане у оквиру процеса. На дан извођења, позоришни пројекти у заједници могу попримити елементе фестивала или прославе, где су храна и пиће, плесови, параде и друге заједничке активности део извођења.

На ову врсту примењеног театра се гледа као на облик активистичког театра, који је ближе повезан са театром у образовању и театром потлачених са намером да интервенише унутар заједнице која се суочава са једним или више изазова, као што су расизам, класне поделе, губитак наслеђа. Осим тога, театар заједнице може попримити и слављенички облик, укорењен у популарном позоришту, који омогућава заједницама да се окупе како би

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid, 135.

поделили идеје и размишљали о сопственој историји и тренутним околностима.

2.1.8 Театар реминисценције

Театар реминисценције користи стратегије и технике драмског образовања у циљу подстицања присећања искустава старијих особа. Најлакше га је дефинисати као драматизацију и стварање позоришта од сећања.⁶⁰ Понекад се приче и доживљаји, подстакнути драмским активностима, развију у представе које играју старије особе или професионални глумци. Представе које су изграђене од заједничких реминисценција углавном се изводе у просторима које не препознајемо као позоришне, али се у њима публика осећа пријатно. Ове представе имају двоструку сврху: да генеришу успомене и да од успомена праве приче за публику. Материјал за сценариј су снимљена или писана сећања старијих људи, сакупљена из групних дискусија, индивидуалних интервјуа, импровизација. Ове приче се враћају публици коју чине управо људи чије се приче изводе, као и њихове породице, друге старије особе и њихови гости. Публику чине најчешће мале групе, тако да је и гледање и слушање лакше и за играче и за посматраче. После представе следи разговор који одражава сећања публике у вези са причама које су чули и са извођачима са којим су се сусрели. Ово често има карактер међугенерациског учења и може се десити на један од два начина. У првом, група младих људи извлачи приче од старијих о њиховим животним успоменама, драматизује те приче, а затим их за њих и изводи. Друго, позоришна група састављена од старијих учесника изводи своје реминисценције за младу публику како би стекла дубље разумевање живота старијих генерација. Оваква врста истраживања често нам открива да су потребе старијих исте природе као и људи свих узраста, а то је афирмација њиховог присуства и вредности у свету. Вредност театра реминисценције је у томе што он користи позориште да преобликује приче старијих у представе које дају смисао и потврду, не само онима чије се приче причају, већ и као подстицај публици коју најчешће чине друге старије особе, њихови неговатељи и чланови породице. Као једна од позоришних компанија са најјачом репутацијом наводи се „Размена година у Лондону” (The Age Exchange in London). Позната је по разноврсности програма и квалитету самог рада унутар куће, али и по професионалним извођачима и међународним везама које остварује кроз своје активности, као што је пројекат „Кутија сећања” (The Memory Box). Театар старијих се такође односи на представе које изводе старији глумци по сценарију, а као пример може се навести „Западни златни театар” (Western Gold Theatre). У питању је професионална компанија етаблираних старијих позоришних уметника (старијих од 55 година) посвећених стварању представа највишег квалитета и релевантности за публику свих узраста. Чланови овог театра такође врше улогу ментора младим професионалним уметницима у настајању.

На Универзитету у Њујорку десила се сарадња између пет студената глуме и осам чланова позоришног ансамбла ЈАСА (Јеврејско удружење за услуге старијима/Jewish Association for Services for the Aged) која је резултирала комадом реминисценције под називом „Глумим своје године” (I Am Acting My Age). Пројекат истражује однос између две генерације: старо–младо, бака и деда – унук/а, учитељ–ученик. Неке од сцена драматизују моменте тешких одлука (напуштање куће, одабир/избор да се умре), затим тему у којој старији пар открива да њихов унук има сиду, или тему у којој се стара мајка бори са своје двоје средовечне деце за право да води сопствени живот. Учење које се

⁶⁰ Ibid, 169.

дешава у овом процесу играња је спознаја да млади и стари подједнако испољавају потребу да буду повезани једни са другима.⁶¹

2.2 Карактеристике музејског театра и његова примена

Музеј можемо да посматрамо као место чувања и конзервације, место истраживања и образовања, простор за излагање и контемплацију. Он је и подстицајно окружење за комуникацију и дијалог. Актуелни покрет демократизације и преобликовање музејских институција наводи их да уведу нове језике у своје акције и продукције. У том контексту се појављује и позориште као моћан алат комуникације и сензибилисања друштва за релевантна питања с обзиром на његову способност да се повеже са људима кроз живе представе које обухватају и сегменте као што су сценографија, осветљење, костими и музика. Музеји и научни центри одиграли су значајну улогу у образовању и у популаризацији науке, будући да су у питању привилегована места на којима постоји интеракција између културе, научних сазнања и друштва. У том окружењу културе и науке, позориште се лако може уградити као начин оживљавања ових односа, нудећи стимулативно искуство посетиоцу, које укључује, не само когнитивне и естетске аспекте, већ и њихову афективну страну. Осим тога, сценска уметност има улогу да провоцира, поставља питања и на тај начин изводи људе из зоне комфора.⁶²

Позориште је део људске историје и има дугу причу о васпитању. Оно има много различитих облика, може се наћи у различитим културама, али његови циљеви, било да се ради о класичном, примењеном, алтернативном, „потчињеном”, су исти и непроменљиви – натерати људе да мисле, осећају и уче. Као и музеј, и позориште представља динамично поље са неколико промена у својој историји. Током XX века, тражећи нове начине односа према гледаоцима, позориште је проширило свој спектар приступа и простора за извођење. Оно је увело смелије начине креирања и извођења, и почело да заузима нова места, као што су улице, тргови, продавнице, аутобуси, метрои, мостови и терасе. Познати Авињонски фестивал (Festival d'Avignon), који је 1947. године осмислио Жан Вилар (Jean Vilar), француски глумац и режисер, у дворишту Папске палате (Palais des Papes), представља узор када су у питању напори да се оспори конвенционална позорница. Виларов сан је био да створи „позориште које би ујединило публику и које би привремено укинуло друштвену дискриминацију”⁶³. Када се отворила могућност извођења позоришта ван конвенционалне сцене, и музеји су почели да уносе драмску уметност у своје средине (у ходнике, изложбене просторе, баште, дворишта) са истим циљем као и позоришта – да понуде нове облике интеракције и дијалога.

Зашто позоришта и музеји? Позоришта и музеји постају све више симболични и стварни суседи, делећи задатак пружања забавних и образовних искустава која људе привлаче у музеј, историјско место, град, регион, па чак и државу. Као компоненте културног крајолика, позоришта и музеји играју улогу у стварању и спровођењу идентитета заснованог на месту. И методолошки, позориште и музеји имају заједничко становиште и низ колаборативних процеса – планирање, креирање, дизајн, продукцију, однос са јавношћу, презентацију. Ова комбинација театралности и нове музеологије

⁶¹ Monica Prendergast and Juliana Saxton, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice* (Bristol/Chicago: Intellect, 2009), 6.

⁶² Denise Studart, *Teatro Em Museus* (Rio de Janeiro: Ciência Em Cena/Teatro No Museu Da Vida, 2018), 40.

⁶³ Ibid.

музејску изложбу чини „више као процес, а не као производ”. Можемо да кажемо да су „изложбе у основи позоришне, јер су оне начин на који музеји изводе знање које стварају”. Савремене изложбе често констелирају око питања, а не око беспрекорно представљеног гледишта, или бирају да открију историју која се крије иза одређене колекције. Стога институције настоје да развију више анимиране и мање ригидне начине презентације. У ту сврху, данашњи музеј је „позориште, палата сећања, позорница за одигравање других времена и места, простор транспорта, фантазије, снова”.⁶⁴

Музејски театар подједнако је део позоришта, као и музеја. Да бисмо дошли до његове корените природе, морамо се позабавити обема дисциплинама. Шта је позориште и који су му циљеви? Шта је музеј и који су му циљеви? То су, наравно, крупна питања о којима су научници и стручњаци писали и расправљали годинама. Пошто се оба медија и даље развијају, оно на шта би требало да се фокусирамо су промене код оба феномена. Ове промене отварају могућности за обе стране. Позориште може да помогне музејима да се позабаве неким од актуелних проблема са којима се суочавају, док музеји пружају позориштима нове теме. Музеј такође може пружити прилике за учење за широк спектар посетилаца. Ово учење укључује музику, покрет, спектакл, хумор и поезију, што је у великој мери повезано са вишеструким интелигенцијама о којима је теоретисао амерички психолог Хауард Гарднер (Howard Gardner).⁶⁵ Посетиоци се могу оснажити да однесу лично и значајно искуство кроз интеракцију са глумцем који игра одређени лик. Драма и музеји могу изазвати и мотивисати жељу за учењем. Због свега овога Хјуз је убеђена да је музејима потребно позориште да би били доступнији као друштвене институције, ефикаснији као образовне институције и поштенији као институције културе.⁶⁶

Демографске анализе културних активности показују да су људи који иду у позориште, биоскоп, на концерте, уједно и посетиоци музеја, што доводи до стварања заједница сличних посетилаца.⁶⁷ Ипак, постоје и извесне разлике. Музеји углавном рукују прикупљеним материјалом који служи за представљање прошлости, док се позоришна представа одвија одлучно у садашњости, има ефемерни карактер, а њен фокус никако није на прикупљању. Како би објаснила однос музеја и позоришта, Сузан Бенет наводи како су се музеји мучили да изразе ефемерност изложбе управо кроз позориште и предлаже да се овај компликовани однос схвати кроз историју перформанса. Бенет се позива на прве деценије XX века и на радове дадаиста, футуриста, авангардних уметника, а касније Капрова и Марину Абрамовић који су представљали радикалне изазове у извођачкој уметности и углавном су то радили у музејима.⁶⁸

Музеји се развијају да би испунили потребе и очекивања људи. Додају се нове просторије, измишљају се или мењају нови простори. Конкретно, многи музеји нуде посебне просторије или ограничене просторе за нова технолошка средства, као што су монитори, звучници, пројектори, екрани осетљиви на додир – нове технологије су значајно утицале на музејски свет. Тако у архитектонском смислу многе музејске институције поседују амфитеатар. Амфитеатри су веома корисни простори јер примају велики број посетилаца. Многи догађаји, радионице, предавања и семинари се обично одржавају у

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Howard Gardner, *Disciplinarni um: obrazovanje kakvo zaslužuje svako dijete: s onu stranu činjenica i standardiziranih testova* (Zagreb: Educa d.o.o, 2005), 24.

⁶⁶ Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 11.

⁶⁷ Susan Bennett, *Theatre and Museums* (London: Bloomsbury Publishing, 2012), 5.

⁶⁸ Ibid, 7.

оваквим салама за предавања, јер нуде удобан простор за интеракцију људи. Па зашто се онда у оваквим просторима не би одржала нека активност приповедања или чак позоришна представа? Представа може да буде одиграна и унутар самих изложбених просторија. „Многе музејске позоришне продукције се изводе без посебне сценографије, користећи постојеће експонате као позадину, или користећи само реквизите. Поставка може да варира од сложених до једноставних. Све зависи од локације, буџета и особља.”⁶⁹ Али и у овом случају су неопходне неке архитектонске интервенције, јер се део простора мора прилагодити глумцима, а део посетиоцима. Дакле, да би се извела музејска позоришна продукција – од луткарске представе до позоришне представе – прво треба проверити функционалност изложбене просторије из два главна разлога: због удобности и безбедности посетилаца и глумаца, али и ради заштите експоната.⁷⁰

Музеји и позоришта богати су причама о људском духу и делатности, стога их можемо посматрати као приповедаче који додирују елементарну људску свест. Идеја о музеју као приповедачу није нова, али чини се да тек недавно излази на видело. Музејски предмет може да исприча различите приче, а не само једну. Музеји због тога не морају нужно да почну своје интерпретације од предмета или да фокус буде само на предмету, то може да буде памћење или прича, као код усмене историје, а која је успут подржана избором предмета.⁷¹ У оваквим интерпретацијама позориште пружа могућности за преиспитивање знања, приступ етичким дилемама и истраживање идеја из различитих перспектива. Драма и музеји могу изазвати и мотивисати жељу за учењем. Институције попут Меморијалног музеја холокауста САД у Вашингтону (The Colocaust Memorial Museum in Washington), експлицитно се баве идејом приповедања. На тај начин чувају сећања и искуства генерације која се преносе захваљујући томе што се та сећања, односно искуства, музеализују. Овде се можемо позвати на став Желимира Ласла (Želimir Laszlo), хрватског професора историје уметности и филозофије, да музеалност није нешто што нам је дато, већ нешто што производимо (другим речима – музеалност није спознаја, него творевина).⁷² С тим у вези је и музеализација поменутих сећања и искустава, те њихово драмско уобличавање у музејски театар. Меморијални музеј холокауста, тако, кроз артефакте, као што су ципеле и фотографије, прича причу о томе шта се десило људима током Другог светског рата. Наратив се реализује уз употребу личних карата које сваки посетилац добије и које им омогућавају да прате путању стварних личности од њихових домова до логора. Оно што је специфично за овај програм је то да судбина појединаца посетиоцима није позната до краја музејског искуства.⁷³

Музеји и позоришта се по својој природи доживљавају уживо. Ово својство не би смело да се умањи употребом технологије или виртуелне стварности. Природа искуства уживо је оно што посетиоци музеја или позоришта траже, у супротном би могли да остану код куће и гледају телевизију или претражују интернет. Хјуз то пореди са ритуалима и наводи да, као и ритуал, и позориште и музеји служе као средства образовања у процесу преношења традиције.⁷⁴ Насупрот томе, драма је служила као медиј у музејима и

⁶⁹ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 99.

⁷⁰ E. Fasoï, “Museum Theater Techniques in Greek Museum Spaces: An Extensive Approach Based on Contemporary Art Exhibitions” (PhD Thesis, University of Patras, 2016), 32.

⁷¹ Ibid.

⁷² Želimir Laszlo, „O muzealnosti još jedanput”, *Informatica museologica* 28, 1–4 (1997): 86.

⁷³ Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 10.

⁷⁴ Ibid, 31.

ритуалима. Позориште је било контекстуализовано у ритуал, део већег догађаја, а не сам догађај, а тако је и сада у музејима. У том смислу, позориште у музеју више није изоловано, оно је део музејског искуства.

Музејски театар као комуникацијски алат ангажује публику на неколико нивоа – на емоционалном и интелектуалном. Емоционални квалитет позоришта се често сматрао неприкладним за музејско окружење, али ово раздвајање нестаје тамо где се остварује позитивна веза између позоришта и музеја. У прилог томе иде интервју директора горепоменог Меморијалног музеја холокауста Џешаџаху Вајнберга (Jeshajahu Weinberg) из 1993. године за „Музејске вести” (Museum News) који је говорио о томе како је његово (лично) позоришно искуство снажно утицало на обликовање његовог приступа музејима. Позориште је ефикасно ако покреће процесе идентификације у публици, а нарочито када изазива емпатију. Стога је позориште место где се укључују људске емоције. Када се емоционално повежу са ликовима, посетиоци се више ангажују и снажније осећају важност и јединственост одређеног уметничког дела, догађаја или историјске личности.⁷⁵

Позориште је живо и актуелно, оно поседује особине којима данас музеји теже. Ово је далеко од намера оних давних кабинета радозналости или музеја који су се посвећивали искључиво сакупљању и учењу. Његова моћ данас је да нам омогући да сагледамо људске интеракције и донесемо судове о ситуацијама које можда нисмо искусили, али са којима можемо да се повежемо и које можемо лако да замислимо. Оно се дотиче колективног људског искуства.⁷⁶

У најширем смислу, музејски театар подразумева употребу театра и драмских техника за информисање, едукацију и забаву. Примењив је у музејима, галеријама, зоолошким вртovima, ботаничким баштама, историјским знаменитостима, библиотекама и свим оним местима која се баве заштитом и интерпретацијом наслеђа. Драмски музејски програми често, укључујући посетиоце, реконструишу историјске догађаје и помажу публици да схвате своје порекло, те утичу на формирање њиховог идентитета. Џексон и Кид музејски театар дефинишу као употребу позоришних техника и као средство за посредовање знања и разумевања у контексту музејског окружења. Обично га представљају професионални глумци и/или тумачи у музејима или на историјским локацијама.⁷⁷ Представе могу бити врло кратки монолози засновани на историјским догађајима или на изложбама на лицу места. Повезивањем двеју кључних институција – музеја и театра – Хјуз га види као хибридну творевину.⁷⁸ Она га надаље описује као „употребу драме или драмске технике унутар музејског окружења или као део музејске понуде у циљу изазивања емоционалног или когнитивног испитивања посетилаца која се тичу неке музејске дисциплине”.⁷⁹ Њено главно уверење је да „позориште може отворити чула и додирнути срце и ум, изазивајући разумевање публике, подстичући је да поново размисли о својим идејама”.⁸⁰ Чврсто убеђена у образовну снагу позоришта, она предлаже

⁷⁵Ibid, 17.

⁷⁶Ibid, 32.

⁷⁷Anthony Jackson and Jenny Kidd, *Performance, learning & heritage* (Manchester: Centre for Applied Theatre Research, 2008), 5.

⁷⁸Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 18.

⁷⁹Catherine Hughes, predgovor u *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama*, (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998).

⁸⁰Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 8.

да сваки музеј креира програм музејског театра, али увек у складу са својим потребама и ресурсима.

Драмски наступ у музеју углавном траје краће него у класичном театру, често је интерактиван, игра се у формалним или неформалним просторима, могу га реализовати обучени музејски и драмски професионалци, волонтери, а намењен је публици свих година у сврху едукације. Кључне разлике између класичног и музејског театра су:

- у класичном театру посетилац плати улазницу и заузме место у делу који је намењен искључиво публици, док су музејске представе углавном бесплатне, а публика и глумци су током представе повезани;
- представа у класичном театру траје и до деведесет минута, док се у музеју представе играју најдуже тридесет минута;
- теме које се обрађују у класичном театру нису повезане са простором у којем се представа игра, а у музеју су увек повезане са неким догађајем, личношћу, експонатом;
- у класичном театру глумци ретко кад комуницирају са публиком, на супрот музејском, где се наглашавају интерактивност, дијалог и дискусија са посетиоцима.⁸¹

Када је реч о моделима музејског театра, базираћемо се на гледиштима Хјуз и Брајдл, уз додатну подршку удружења IMTAL (основаног од стране Хјуз). Према Брајдл, модели музејског театра су: приповедање, монолог, историјски ликови, партиципативни и интерактивни театар, играње контроверзних или изазовних тема, театар четврти зид, мимика, музичке тачке, плес, покрет и театралне туре⁸², док Хјуз предлаже: импровизацију, луткарство, приповедање, извођачку уметност (перформанс) и партиципативни театар⁸³. Удружење IMTAL проширује наведене листе следећим моделима: интерпретацијом, живом интерпретацијом, интерпретацијом у првом лицу, интерпретацијом у трећем лицу, интерпретацијом у првом и трећем лицу, живом историјом, играњем улога, реконструкцијом или поновним одигравањем историјског догађаја и приповедањем.⁸⁴

Брајдл предлаже тумачење на основу којег нам помаже да ближе дефинишемо појам музејског театра, те сматра да би музејски театар могао бити нешто од наведеног:

- представе са глумцима по сценарију у одређеним просторима;
- импровизоване представе (ненаписаних сценарија) са глумцима у одређеним просторима;
- представе у којима лутајући, костимирани ликови остварују дијалог са публиком без сценарија, које могу играти плаћени, неплаћени, професионални и аматерски извођачи;
- живи ликови у костимима из историје који могу, али не морају, имати позоришну обуку, а који остварују дијалог без припремљеног сценарија;
- реконструкције догађаја у којима костимирани ликови, који могу, али не морају имати позоришну обуку, обављају планирану активност;
- представе са младима, осмишљене да их интегришу у музеј (неопходно је да буду повезане са темом изложби или колекцијом институције у којој се одвијају);
- демонстрације које користе позоришне технике, специјалне ефекте или костиме;
- едукативне активности које представљају глумци;

⁸¹Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 9.

⁸²Ibid, 19–30.

⁸³Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 60.

⁸⁴IMTAL, *Museum Theatre: Key Definitions* <https://www.imtal-us.org/definitions> (преузето 12.8.2022).

- маскоте (обично животиња или других маштовитих креација) у интеракцији са децом.⁸⁵

Музејски театар, сматра Брајдл, као да је постао последњи облик истински популарног театра, намењен „непозоришној публици”. Музејски позоришни комади су створени за посетиоце музеја у свој њиховој разноликости, а не за ону пробрану публику која подржава класично позориште.⁸⁶ Ово је важан увид који наглашава да публика којој је намењена музејска представа игра важну улогу у дефинисању музејског театра. Пред музејски театар постављени су многи изазови. Један од примарних је претварање случајног посетиоца музеја у члана публике или (још теже) у активног учесника. Публика музејског театра је можда најслучајнија публика од свих примењених позоришта, јер она обично не долази у музеј ради позоришног искуства (него музејског, изложбеног). Истраживања показују да музејски перформанси, осим што привлаче пажњу публике, могу бити ефикасно средство за учење – људи имају тенденцију да лакше памте.⁸⁷ Глумци који су ангажовани у музејским драмским представама требало би да буду свесни да музеји могу да буду веома традиционални, те је стога потребно много преговора, истраживања и такта код позоришних уметника како би се разумели сложенији процеси. Такође је изазов и то што глумци раде са историјским артефактима из музејских збирки. Трећи изазов је дисциплина потребна за понављање сценарија више пута дневно (нарочито на местима историје уживо). Посебан изазов глумцу је да буде ефикасан импровизатор који је у стању да реагује на коментаре посетилаца док је у улози. Постоје извесне сумње у све што је позоришно у музеју које то називају „лажно” уз објашњење да све што има вредност наслеђа мора бити „аутентично”. Најспорнији аспект музејског театра тиче се његове аутентичности. Фасои сматра да се „употреба театра у музејима и у баштини често критикује због представљања измишљене прошлости.”⁸⁸ Део ове тврдње је тачан, јер је потребно много реконструкција током његовог извођења (услед којих дође до одступања и „измишљања”). Једно је сигурно – само темељно историјско истраживање може помоћи да се избегне несигурност и приказ неистинитих информација.

Једно од најважнијих ограничења употребе театра у музеју су и финансијски трошкови постављања и извођења таквог програма, првенствено се мисли на средства за костиме, реквизите, глумце, звук. Обично ова ограничења одвраћају музеје од организовања позоришних представа. Многи музеји користе особе које нису глумци као извођаче – студенте или волонтере, неки чак и своје запослене. Други разлози могу бити недостатак искуства, захтевна или изазовна продукција. Са друге стране, ово и не мора да буде толико захтевно – технике попут приповедања прича или интерпретације у првом лицу могу се осмислити и извести у неколико једноставних корака, без претходног искуства. И поред успеха на почетку „драмских” пројеката из касних седамдесетих и раних осамдесетих, театар у музеју је био изазов за оне који су га користили.

Када музејски театар посматрамо као форму примењеног театра, долазимо до закључка да он може да поприми карактеристике сваке од наведених форми. Тако музејски театар, ако се позовемо на његову едукативну функцију (често примарну), можемо да

⁸⁵ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 1–2.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Monica Prendergast and Juliana Saxton, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice* (Bristol/Chicago: Intellect, 2009), 154.

⁸⁸ E. Fasoi, “Museum Theater Techniques in Greek Museum Spaces: An Extensive Approach Based on Contemporary Art Exhibitions” (PhD Thesis, University of Patras, 2016), 19.

изједначимо са театром у образовању; уколико се фокусирамо на његову моћ да дочара контроверзну или изазовну тему, можемо да га сврстамо у затворски, театар за здравствено образовање или театар заједнице; док театарске форме, као што су историја уживо, историјски ликови и приповедање можемо да изједначимо са театром реминисценције, па чак и популарним театром, будући да се он бави и животима појединаца.

3. Генеза драмске интерпретације у музејима

3.1 Вртови и „живе изложбе”

У Европи се корени музејског театра везују за вртове у склопу двораца владара, за појаву етнографских села, музеје на отвореном и за појаву „живих изложби”, док се на америчком континенту везују за Барнумове моралне представе.

У Енглеској је у XVIII веку идеја о оснивању великих краљевских вртова и паркова била веома популарна. Главна тема ових структура је била нека врста посвећења и похвале природи, као што су базени и извори уклопљени у античке и историјске грађевине широм света, али и у куће и фарме које су грађене у идеалном облику. У другој половини XVIII века међу француским племством било је популарно да се у парковима око палата креира природни врт или такозвани енглески врт. Његова сврха је била да омогући господару и племићима да изблиза посматрају ситуације идеалног сељачког живота. Један од најпознатијих примера је Мали Трианон (Petit Trianon), који је саградио Луј XVI, краљ Француске, за своју супругу Марију Антоанету 1774. године. Сличне баште могле су се пронаћи у палатама у Немачкој, Русији и другим земљама. У Швајцарској је 1785. године основан савршен пример енглеске баште из XVIII века, под називом Еремитаж (Eremitage), и то не само као музеј на отвореном, већ и као идеално место, у циљу обезбеђивања мира, безбедности и образовања за мало виши слој друштва. Јохан, велики војвода Аустрије, наредио је 1800. године изградњу куће Терули у парку Шонборн и унајмио дечака са швајцарских Алпа да свира алпску флауту у локалној униформи. Један од каснијих примера је и дворец Бран у Румунији, где је 1920. године румунска краљица Марија наредила да се изгради сеоска кућа у кругу замка.⁸⁹

Кад је реч о историји музеја на отвореном, име Карла Виктора Вом Бонштетена (Karl Viktor Vom Bonstetten) заузима посебно место. Бонштетен је обраћао пажњу на неколико ствари које су касније постале важне за музеје на отвореном, као што је уређење кућа са њиховим покућством и разним предметима, и што је најважније, на могућност њиховог поређења. Бонштетен се може сматрати оснивачем музеја на отвореном због свог визионарског погледа и великог искуства у овој области.⁹⁰

У другој половини XIX и почетком XX века настала су такозвана етнографска села на отвореном. Куће нису биле оригиналне сеоске грађевине, већ су обновљене од узорака сеоских зграда. Таква села су настајала кратко време и обично су нестајала по завршетку изложбе. За потребе изложбе у Амстердаму 1883. и Лембергу 1894. године један број традиционалних грађевина је пренет у изложбени простор. На изложби у Женеви 1896. грађевине из села направљене су по оригиналним моделима и биле су смештене око трга или цркве, дуж главне улице или уз језеро. Овом контексту су присуствовали мушкарац и жена у традиционалној одећи чиме су давали слику стварног живота. Међународна изложба у Барселони 1929. била је пример шпанског села дизајнираног по угледу на стварно село.

У исто време широм западног света настаје нова и врло распрострањена врста изложбене праксе – „живе изложбе”.⁹¹ Карактерише их излагање староседелачких и

⁸⁹Pedram Behnam, Mohammad Amin Emami and Mozghan Khakban, “Role of the Open-Air Museum in the Conservation of the Rural Architectural Heritage”, *Conservation Science in Cultural Heritage* 18 (1) (2018):106.

⁹⁰Ibid, 107.

⁹¹Cathrine Baglo, “Reconstruction as trope of cultural display Rethinking the role of living exhibitions”, *Nordisk*

егзотичних приказа у зоолошким вртovima, циркусима, забавним парковима, разним индустријским изложбама и великим међународним изложбама на којима су представници староседелачких и страних народа из целог света изводили свој свакодневни живот у реконструисаним амбијентима. То ће временом постати и доминантан облик излагања на етнолошким изложбама.⁹² Овај начин презентовања доводи до појаве музеја на отвореном, који музеализује архитектуру и покућство. Појачан интерес за народну културу која се очувала на селима, а која се до тада сматрала безвредном, као и за културу ваневропских народа, уз повезаност човека и природе, у Европи је изазвао појаву посебне врсте музеја – етнографских музеја. Они се јављају након 1875. године, када због јачања индустријализације и урбанизације почиње убрзано пропадање села и када се вредности сеоске културе свесно уграђују у процесе стварања националних култура.⁹³ Ово укључује прикупљање претежно сеоских кућа, заједно с инвентаром, покућства, оруђа, костима, посуда и фотографија из прошлости, а отвара могућност сагледавања, не само начина живота, већ и социјалне историје народа.

Живе изложбе биле су пракса излагања која се појавила мање-више истовремено широм западног света током XIX века. Оно што издваја живе изложбе су јавни наступи великих размера, нагласак на колективним културним разликама, и на крају, али не и најмање важно, контекстуализовани прикази. У Европи, Лондон је био престоница егзотичних приказа у првој половини XIX века, од којих је већина била део шире категорије познатије као „шоу наказа”. Нарочито иновативна била је „Изложба Лапонаца” Вилијама Булока (William Bullock) у лондонском Природњачком музеју (London Museum of Natural History) и „Пантерион”, такође позната као „Египатска сала” 1822. године, изложба на којој су били представљени јужносамејски Јенс Томасен Холм, његова супруга Карен Кристијансдатер (Jens Thomassen Holm, Karen Christiansdatter) и њихово младо дете. Булок (William Bullock), путник, природњак и антиквар, упознао је Сами, народ у Ставангеру на југозападној обали Норвешке, који су као сточари који су се бавили ирвасима стигли из Ророса (из централне Норвешке).⁹⁴ Булок је желео да уведе узгој ирваса у Енглеску. Како је овај план пропао, као и план представљања Самија и ирваса у позоришној представи, чини се да је изложба била решење за уштеду уложеног новца. Булок је био важан музеолог и један од првих који је увео „излоге станишта” или диораме у Европу. Булок је развио дизајн којим је излагао плишане животиње окружене одговарајућом вегетацијом, распоређене у репрезентативне сцене и постављене на осликану позадину која евоцира окружења у којима су животиње живеле. Тако су и породица Самија и живи ирваси постављени наспрам ледене панораме, опремљени њиховим шаторима, стварима и прибором. Након Булоковог раног и јединственог приказа, није било сличних изложби све до седамдесетих година XIX века, када су припадници бројних егзотичних и аутохтоних народа из целог света почели да путују у Европу и Америку за потребе великих међународних изложби и светских сајмова.

Museologi 2 (2015): 49.

⁹²Ibid.

⁹³Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 40.

⁹⁴Cathrine Baglo, “Reconstruction as trope of cultural display Rethinking the role of living exhibitions”, *Nordisk Museologi* 2 (2015): 51.

3.2 Барнумови едукативни циркуси

Осим европских, и амерички музеји су имали своју предфазу музејског театра. Брајдл сматра да би амерички инвеститор и забављач Барнум (P. T. Barnum) могао да буде нека врста пионира када је реч о музејском театру у Америци (слика 1). Барнум је средином XIX века основао неколико успешних музеја у Њујорку у којима се у току дана одвијао велики број такозваних моралних представа и фарси (чак и дванаест у једном дану). Брајдл наводи да је Барнум прва особа из света едукације и забаве која је музејски простор претворила у позоришни и да је захваљујући „шоумену као што је Барнум, творцу неколико успешних музеја средином XIX века, Америка цветала, пружајући публици изложбе, занимљивости и атријску забаву”.⁹⁵ Барнум је изузетно ценио придруживање забаве и образовања, а свој Институт за науку и историју (The Barnum Institute of Science and History), како је првобитно био познат, замишљао је као место трајног наслеђа, прославу америчког културног и научног достигнућа.⁹⁶ Барнум је био посвећен пројекту музеја, често улажући сопствену земљу, фондове, колекције и стручност, како би осигурао његов успех, али није доживео да види завршен пројекат. Но, музеј је остао посвећен Барнумовој мисији: да развија радозналост, креативност и самопоуздање кроз учење и забаву. Барнум је упамћен као енергичан, оптимистичан предузетник који је заувек променио свет забаве. Његови циркуси, европске турнеје и појединачне промоције привукле су милионе, а рекламе и разне иновације у забавном формату учиниле су га једном од најзначајнијих личности у развоју америчке популарне и комерцијалне културе.



Слика 1: Едвард Келти (Edward Kelty J): Ринглинг Брос и Барнум и Бејли, Скуп наказа
Извор: <https://digitalcollections.nypl.org/items/be173ae0-166a-0136-f300-736deb802f18>

Упркос моралној сумњи коју су многи међу елитом у почетку показивали према

⁹⁵ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 11.

⁹⁶ ABOUT THE MUSEUM <https://barnum-museum.org/about/about-the-museum/> (преузето 22.8.2022).

Барнумовим бестидним спектаклима, он је успешно пласирао свој музеј, а касније и своје циркусе, нарочито породицама средње класе, замагљујући на крају границе између респектабилности и сензационализма. Неколико његових спектакуларних представа укључивало је живе људе, од којих су многи били црнци представљени на начин који је био укоренењен у Америчком расистичком друштву XIX века.⁹⁷ Он је публици нудио нешто посебно, покушавајући да направи разлику свог концепта драмског музеја од бучних позоришта Њујорка у то време, у која су често навраћали коцкари, проститутке, луталице и разуларени младићи.

3.3 *Living history* као пионирска идеја

Музеје на отвореном треба посматрати у светлу промена европских друштава у XIX веку. Времена прогресије, модернизације и друштвених промена често су изазивала осећања носталгије, отуђености и губитка идентитета. Реконструкција као облик приказивања културног наслеђа често се везује за шведског фолклористу Артура Хазелијуса (1833–1901), оснивача Скандинавске етнографске збирке (The Scandinavian Ethnographic Collection), касније познатијег као Нордијски музеј (Nordiska Museet) у Стокхолму 1873. године (слика 2). Његов пионирски подухват био је музеј Скансен којег је основао 1891. године како би реконструисао старе животне традиције, без слојева „музејске прашине”.⁹⁸ На месту старе фортификације Скансен, изнад стокхолмске луке, пренео је низ кућа различитих намена, порекла и времена изградње и створио први музеј на отвореном. У сеоским радионицама демонстрирала се производња старе технологије, док су по кућама водичи у костимима из одговарајућег времена комуницирали са посетиоцима. Хазелијусова намера је била да историјске предмете постави у њихов функционални контекст (што се подудара са проблемом ове дисертације).⁹⁹ Поставка је замишљена као „Музеј живота” и постала је веома популарна међу становницима престонице Шведске. Убрзо су широм Европе почели да ничу слични музеји. Жорж Анри Ривијер (Georges Henri Rivière) их је звао „музеји кућа”, али је исправније звати их „музеји сеоских кућа”. Приказане карактеристике и услови свакодневног живота у таквим музејима представљени су у прецизним историјским и географским оквирима. Данас „скансени” као својеврсни музеји на отвореном постоје у великом броју европских и светских земаља.¹⁰⁰

⁹⁷ Patrick Clinch, “The Greatest Humbug: P.T. Barnum and the Racial Politics of Nineteenth Century Human Exhibits”, *University of North Carolina at Chapel Hill* (2021): 4.

⁹⁸ D. Studart Coelho, “To act or not to act the use of drama in museum live interpretation programmes” (Master’s Thesis, University of London, 1995), 13–14.

⁹⁹ Ivo Maroević, *Uvod u muzeologiju* (Zagreb: Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 1993), 39.

¹⁰⁰ Alexandra V. Trotsenko and Per Stromberg, “THE CONCEPT OF SKANSEN: ORIGINS AND STAGES OF DEVELOPMENT”, *Service & Tourism: Current Challenges* 9, 4 (2015): 5–6.



Слика 2: Ентеријер викендице из округа Ингелстад, Скане у Нордијском музеју у Стокхолму (намештај, одећа и лутке у сељачким ношњама), фотограф: Линдол Аксел (Axel Lindahl)

Извор: <https://digitaltmuseum.se/021018599836/interior-fran-nordiska-museets-aldsta-lokaler-pa-drottninggatan-71-i-stockholm>

Хазелијус је желео да посетилац Скансена доживи потпуно и реалистично културно окружење, а не издвојене објекте (куће) означене одређеним типолошким или хронолошким карактеристикама. Његова амбиција је била да се изложи живот народа Шведске „у живом стилу”. У спољашњем делу Скансена реконструисано је читаво насеље, са зградама, животињама, биљкама и људима или манекенима обученим у традиционалну одећу, док је унутрашњост представљала народне животне просторе створене махом од диорама. Примарни циљ Скансена је био да покаже како су различити делови руралне Шведске живели пре појаве индустријализованог друштва. Акцент је био на сеоском животу који укључује куће, школе, поште, банке, цркве, сеоски дворац, као и разне занате и радње: гвожђаре, радионица израде стакла, столарска радионица. У музеју су се могле видети и нордијске животиње: вукови, рисови и медведи, као и домаће животиње – краве, овце, свиње и гуске. Хазелијус је хтео да посетилац активно учествује, желео је да изложба говори и о људској машти тако што ће је људи доживљавати изблиза.

Који су били додатни наративи у Скансену? Како су посетиоци позивани да искусе историју и народни живот? Да би се Скансен тумачио као арена за извођење прича из народних живота, било је пожељно да се користе позоришн алати. Скансен се стога може посматрати као велика сцена – „мала Шведска”, „минијатурна Шведска”, или како је

Хазелијус говорио за штампу у то доба – „стара минијатурна Шведска”¹⁰¹. Осим тога, можемо да га посматрамо као позорницу са разрађеном сценографијом која има за циљ да створи утисак реалног света који је истовремено изгубљен и који је припадао прошлости. У новоотвореном музеју аутор је желео да прикаже, не само земљорадничку и занатску културу, него и животне услове најсиромашнијих и најугроженијих, са нагласком на контраст богате земљорадничке куће и сиромашне колибе. Посетици су могли да сретну и „становнике” у форми лутака у драматизованим сценама. Убрзо су лутке заменили људи. Ово је оживело музејску структуру, а посетиоцима омогућило контакт са људима који су још увек имали додира са преиндустријском Шведском. Представљени су народни плесови и песме, заборављене игре и „стари” шведски хумор, оживљени су стари обичаји, причале су се приче и послуживала традиционално припремљена храна. Управо на овај начин настала је жива историја или историја уживо.



Слика 3: Фриц фон Дардел (Fritz von Dardel) „Артур Хазелијус, творац Скансена” 1896, акварел

Извор: <https://digitaltmuseum.se/021016954526/akvarell-av-fritz-von-dardel-artur-hazelius-skansens-skapare-1896>

Артур Хазелијус и особље музеја користили су мноштво других представа како би привукли публику и побољшали илузију прошлог живота. Музеј је посебно био живахан током пролећа и лета, током многобројних прослава, свечаности и различитих

¹⁰¹ Никола Крстовић, „Музеји на отвореном: Живети или оживети свакодневицу”. Музеј на отвореном „Старо село у Сирогојну” и Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета у Београду, (2014), 43.

манifestација. Нарочито су практиковани историјски догађаји, пролећни костимирани фестивали и краљевске задушнице, традиционалне прославе Првог маја и Бадње вечери (слика 3). На пример, 1899. године је Дан сећања на песника и композитора Карла Мајкла Белмана (Carl Michael Bellman) прослављен костимираним парадом на којој су били приказани Белман и познати ликови из његових песама: часовничар Фредман, пијаница Мовиц, музичар Фадер Берг и проститутка Ула Винблад. Дан сећања Густава II Адолфа, који се прославља 6. новембра, обележен је говором бискупа, поворком кавалира обучених у ношње из XVII века, патриотским химнама у извођењу ученица Девојачких школа и параде Гарнизонског пука Стокхолма.

Током последњих неколико година живота Хазелијус је живео у једној од старих зграда у Скансену. Преминуо је 27. маја 1901, а 4. фебруара 1902. године сахрањен је у гробу у Скансену.

3.4 Развој музејског театра у Америци и Европи у XX и XXI веку

Почетком XX века музејски простори полако су се претварали у динамичне позорнице. У одељку који следи описана је генеза музејског театра, најзначајнији локалитети који у интерпретацији користе позоришне изразе на европском и америчком континенту у нешто дуже од једног века. Објашњење тече хронолошки, оним редом како су се појављивали и развијали одређени фактори, модели, личности и локалитети. Наратив често „скаче” са европског на амерички континент и обратно, али се труди да одржава временску хронологију.

Дански музеј Стари град (Den Gamle By) отворен је 1909. године у Архусу и представља још један важан пример музеја на отвореном који користи принцип живе историје са колекцијом од 75 историјских зграда сакупљених и пресељених са 20 локација широм земље. Музеј Стари град је национални музеј урбане историје и културе који приказује развој Данске кроз три века. Поред историјских кућа и станова од XVI до XIX века и дела из 1974. године, постоји на десетине радионица и продавница, као и апотека, школа, пошта, телефонских централа, барова и још много тога. Музеј поседује и позориште „Елсиноре” које се користи за оперу, камерне концерте, фестивале.¹⁰² Када се отворио, музеј је представио најбоље данске индустријске производе, занатство и културу, и то захваљујући напорима Питера Холма (Peter Holm), чиме је остварен његов дугогодишњи сан о постојању сталног музеја на отвореном о урбаној културној историји. Његова амбиција је била да оснује музеј о људима који су своје животе провели у данским трговачким градовима. Размишљање и планови Питера Холма у потпуности су били у супротности са доминантним гледиштем у музејским круговима: да су научна истраживања и праисторија (време пре писаних извора) били највиша сврха музеја.¹⁰³ Петер Холм је био заговорник питања да ли би музеји требало да се баве предметима или људима и због тога је свој нови музеј конципирао тако да о прошлости и људима причају људи, уз успутну употребу предмета.

Стари град нуди својеврсни пут у прошлост, у време када су улице биле прекривене

¹⁰² Den Gamle By, “About Den Gamle By”, <https://www.dengamleby.dk/en/den-gamle-by/about/> (преузето 11.8.2022).

¹⁰³ Pedram Behnam, Mohammad Amin Emami and Mozghan Khakban, “Role of the Open-Air Museum in the Conservation of the Rural Architectural Heritage”, *Conservation Science in Cultural Heritage* 18 (1) (2018):108.

калдрмом, зграде изграђене од дрвеног материјала, а као превоз се користила коњска запрега. У првом делу музеја налазе се зграде из целе Данске, датирание од средине XVI до касног XIX века, од којих свака има своју причу (слика 4). У кућама се могу видети унутрашња уређења, биљке и одећа из различитих периода пре XIX века. У једној од кућа, глумица у улози удовице покојног викара, приповеда причу о томе како је млади Ханс Кристијан Андерсен дошао у град да учи о поезији. Широм Старог града могуће је видети (и са њима комуницирати) многобројне костимиране интерпретаторе у различитим радионицама који своје занате демонстрирају уз помоћ алата: столара, свећара, обућара, кројача, шеширцију, златара и часовничара. У пекари је могуће пронаћи пекарову жену која продаје данско пециво направљено по рецептима из 1885. године; у продавници и кући трговца може се видети како је живела данска породица средње класе из 1864. године, а у самој радњи – трговац и роба продавана 1864. године.¹⁰⁴



Слика 4: Музеј „Стари град” (Den Gamle By), куће и људи из XIX века
Извор: <https://www.dengamleby.dk/planlaeg-dit-besog/rundvisninger/kvinders-og-borns-hverdag/>

Други део музејског комплекса „Кварт из 1920. године” чине урбане улице поплочане равним камењем, као и тротоари који су пешацима учинили живот безбеднијим и олакшали им кретање. Овај део показује како је индустријализација почела да утиче на животе обичних Данаца, појавом струје, уличног осветљења, телефонских жица, стајалишта за бицикле и бензинских пумпи, па чак и моторних возила која су на улицама заменила коњске запреге. На улицама се ређају разне продавнице, међу којима се издвајају

¹⁰⁴ Den Gamle By, “Life in Denmark before 1900s”, <https://www.dengamleby.dk/en/den-gamle-by/discover/life-before-1900s/> (преузето 11.8.2022).

књижара и продавница гвожђа. Многе зграде и њихова унутрашњост су у одличном стању и дају добар увид у то како су модерни дански градови изгледали пре економског пада тридесетих година и пре Другог светског рата.¹⁰⁵ Напоследку, трећи део музеја „Суседство из седамдестих” одражава град из 1974. године. Седамдесете су време радикалних промена, време када су многи Данци желели да се ослободе норми „обичног” живота. Људи су тада започињали заједнички живот у комунама, а жене су постајале самосталније и живе су саме. Посетилац музеја то може да доживи уколико посети домове који представљају живот самохране мајке, „нуклеарне” породице, радничког пара средње класе, заједницу турских радника имиграната. Сваки стан је рекреиран из прича и фотографија стварних људи. Могуће је додирнути инвентар и одећу унутар станова, погледати у унутрашњост фиока и ормара да би се стекао аутентични доживљај. У спољашњем делу налазе се продавнице из овог периода и цез бар. У продавницама радио и телевизијске робе може се чути музика седамдесетих. У локалном цез бару могуће је чак попити пиво или уживати у данском пециву. Могуће је посетити и прву гинеколошку клинику у Данској, реконструисану са свим инвентаром из првобитне клинике.¹⁰⁶

Један од првих музеја на америчком тлу који се може сматрати пиониром музејског театра, бар кад су дечији програми у питању, је Дечији музеј у Бостону (Boston's Children Museum). Основан 1913. године, бостонски дечији музеј је започео „практичну” традицију много пре него што је та фраза постала уобичајена. Група универзитетских и разредних наставника, који су веровали да учење не мора да буде затворено у учионици у четири зида, основала је други¹⁰⁷ најстарији дечји музеј у земљи. Његов данашњи дом је складиште цигле и дрвета из касног XIX века на самој обали. Кроз музејске игре, клубове и излете, кустоси и студенти су помогли деци и омладини да осмисле програме и тиме допринесу развоју колекција. Бостонски дечји музеј је имао велики утицај на еволуцију дечјих музеја широм земље, па и шире. У годишњем извештају из 1920. године, кустос Делија Грифин (Delia Griffin) је објаснила да циљ овог музеја није само тумачење предмета, већ „пластична обука умова деце да тачно посматрају и логично размишљају”.¹⁰⁸ Музеј је, према томе, имао јасан фокус на развој дечјих вештина, а не на усвајање садржаја. Деца су могла да испробају точак, да гледају кроз телескоп и да остваре контакт са животињама, да креирају сопствене изложбе помоћу музејских предмета и да проучавају ретке артефакте из целог света. Кроз самостална искуства и игру деца су могла да откривају поља својих интересовања, да истраже непознато, да развију нове вештине, да савладају своје страхове и да науче да се играју са другима. Стварајући могућности за истраживање кроз игру, музеј је настојао да младим посетиоцима усади радозналост и доживотну љубав према учењу.¹⁰⁹ Увиђајући да драма и игра имају важну и природну улогу у окружењима за децу, управа музеја је седамдесетих година ангажовала Керол Корти (Carol Korty) као консултанта за драму у музеју, дечјег драматурга и специјалисту за креативну драму.¹¹⁰ Један од пројеката које је Корти креирала била је представа са

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Den Gamle By, “Remember the 1970s”, <https://www.dengamleby.dk/en/den-gamle-by/discover/remember-the-1970s/> (преузето 11.8.2022).

¹⁰⁷ Пре њега отворен је Дечији музеј у Бруклину (1899).

¹⁰⁸ Boston Childrens Museum, “Introduction: The Power of Play”, <https://bostonchildrensmuseum.org/history-timeline/index.html> (преузето 14.8.2022).

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Jennifer Fell Hayes and Dorothy Napp Schindel, *Pioneer Journeys: Drama in Museum Education* (Charlottesville: New Plays Books, 1994), 15.

учешћем, облик позоришне продукције који отелотворује многе принципе и праксу процесне драме. Комад „Да сам тада био клинац” (If I Were A Kid Back Then) бавио се радом деце у раним годинама и шегртима у текстилној индустрији у Новој Енглеској. Корти га је осмислила како би помогла деци да разумеју друштвену историју кроз директно учешће. Уместо да буде додатак музејској изложби, сама представа је била експонат, употпуњена артефактима из одређеног периода, између којих су посетиоци могли да шетају пре и после представе.¹¹¹ Деца би, у групама од по 30, преузимала улоге деце из XVIII и XIX века и улазила у простор, под вођством четири професионална глумца у улогама. Они би децу уводили у историјску епоху и помагали им да користе артефакте (ланену и вунену тканину, дугмад од шкољки), односно да шију на начин како су деца шила у 1770. или пак намотавала конац у 1850. години. Корти је открила да су употреба стварних предмета и конкретни задаци помагали деци да се усредсреде на драму која се одвијала – „употреба драме на овој изложби отворила је путеве за њену употребу у скоро свим другим просторима Дечјег музеја”.¹¹² Представа је била толико успешна и популарна да је изведена преко сто пута.

Ана Кертис Чендлер (Anna Curtis Chandler) била је једно је од првих особа која је практиковала употребу театра у музеју, тачније форме приповедања, у Сједињеним Америчким Државама, почетком XX века. Чендлер је запамћена као еминентни приповедач који је радио на пољу музејске едукације, смишљајући маштовите приче за публику свих узраста у Метрополитен музеју уметности у Њујорку (Metropolitan Museum of Art, New York City), званим МЕТ. Током скоро две деценије каријере као едукаторке у МЕТ-у, Чендлер је била заслужна за успостављање партнерства са локалним школама, за пружање ресурса наставницима путем предавања и публикација, за унапређење приповедања као драмске педагогије, за наступе за два национална радио програма и за ауторство осам популарних књига прича. Рођена је 1890. године у Брунсвику, у држави Мејн. Ана је одрасла слушајући приче које су јој мајка и отац причали пре спавања сваке вечери. Нарације својих родитеља описује као „измишљене приче у којима су мали људи нешто радили, плесали, били весели и на крају постали прави пријатељи”.¹¹³ Ови ноћни ритуали оставили су дубок утисак на њу, представљајући нове могућности и послуживши јој као подстицај за будућу каријеру приповедача. Након што је стекла диплому уметности, латинске и енглеске композиције на Велесли колеџу у Велеслију (Wellesley College) 1909. године, нагло је напустила колеџ без завршене дипломе магистра уметности и преселила се у Њујорк. Ране године свог рада, тачније од 1910, провела је у Одељењу за фотографије у МЕТ-у, које је било смештено у библиотеци музеја. Ретко је комуницирала са посетиоцима на начин на који је замишљала, ни приближно користећи потенцијале и идеје које је поседовала. Након четири године рада у библиотеци, постаје најновији приповедач у МЕТ музеју, додуше на пола радног времена. Активности приповедања у МЕТ музеју биле су подељене у три различита програма – суботњи час за чланове музеја, недељни час за ширу публику и радни дан за најмлађе ученике. Пре почетка својих презентација, Чендлер би покушала да разговара са што је могуће више посетилаца како би проценила које су приче већ чули, које им се приче свиђају и да ли су заинтересовани да касније

¹¹¹ Ibid, 17.

¹¹² Ibid.

¹¹³ A. Marie Clark, “Constructing Citizenship by Telling Tales: Anna Curtis Chandler’s Storytelling Practices During the United States’ Involvement in World War I (1917–1918)” (Master’s Thesis, The University of Texas at Austin May, 2016), 76.

погледају галерију МЕТ. Затим је у приповедање уводила примамљиву причу. Подржавала је дечје коментаре и охрабривала их да поделе своја размишљања о садржају приче. Приче би оживљавала користећи драматичну радњу, често обучена у прикладну одећу. Прилагођавала је свој глас како би играла више улога. Како је и сама рекла у једном интервјуу: „Док сам причала, користила сам делове својих различитих ликова... Понекад је тешко бити узорак са персијског тепиха или укочено опонашати лика са спољашњости египатске вазе, али некако се сналазим.”¹¹⁴ Главна представа је укључивала различите уметничке форме: приповедање, позориште и музику. Током приповедања, наратив би често био побољшан свирањем савремене музике на клавиру и певањем песама које одговарају представљеном периоду. Након што би завршила са причом, Чендлер би даље илустровала наратив пројекцијом одговарајућих слајдова лампе, од којих је већина приказивала уметничка дела из сталне колекције МЕТ. Док је приказивала слике, желела је да ангажује децу, тражећи од њих да поделе своје утиске.

Чендлер је практиковала врло организовану методологију рада. Иако су „Часови приче” понекад били пуни, није им недостајало реда. Обезбедила је да њен програм тече неометано уз минималан надзор запослених, ангажујући помоћ волонтера, које је назвала својим „феудалним поретком”. Дечаци и девојчице који су волонтирали у склопу њених програма били су подељени у три одељења: пажеви, који су носили плаве траке око руку; штитоноше, који су носили љубичасту боју; и витезови, који су били окићени златном бојом. Волонтери су надгледали посетиоце, организацију и гостопримство „Часова приче”. Свако дете је такође морало да се заветује на верност МЕТ, уз обећање да ће „учити о уметничким предметима у музеју, да ће свуда видети лепоту, бити учтиво, поштено, тачно и постојано”.¹¹⁵ Волонтери „феудалног поретка” имали су годишње представе којима су публици представљали одређену причу. На пример, 1919. године волонтерска група је драматизовала причу „Кинез Рип Ван Винкл” (A Chinese Rip Van Winkle), а годину дана касније извели су причу „Кроз врата прошлости у земљу данашњице” (Through the Doorway of the Past into the Land of Nowadays).¹¹⁶ Ово показује да је успешно учврстила МЕТ као простор за креативно истраживање, док је деци било довољно да заузму њену сцену и да представе сопствену интерпретацију уметничких дела. Сходно томе, омогућила је да њени „Часови приче” постану више од пасивног искуства слушања. Опремивши младе волонтере алатима неопходним за ефикасно приповедање, оснажила их је да учествују у наративном процесу, стварајући нови пут за маштовите продукције и примењујући драмску педагогију. За разлику од „Часова приче”, „Дечји часови” су били интимни и веома интерактивни, осмишљени да оснаже теме о којима се претходно разговарало и то играњем игрица у малим групама. Чендлер је подстицала децу да илуструју њене приче користећи уметнички прибор, рекреирајући уметничка дела глином и бојицама. Драматизација музејских тема одвијала се и кроз одређено костимирање. Чендлер је користила егзотичну одећу и разне костиме с циљем да унапреди своје приче и да визуелно подржи наратив. На пример, када је причала причу о француској слици из XV века, обукла би се у француску одећу из XV века. Њене приче често су изазивале врло јасан осећај да се радња дешава „и овде и тамо” и управо је кроз костиме рушила ову временску дистанцу. Представљајући историјске наративе подстакнуте фантазијом, Анини костими су спојили машту са стварношћу, гурајући гледаоце у измишљен, али уверљив

¹¹⁴ Ibid, 83.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.

свет. Одећу за своје перформансе вероватно је проналазила међу материјалом доступним у уметничким делима музеја, али се ослањала и на сопствену креативност. Често је користила личне костиме да илуструје време, место, националност лика којег тумачи. Као и њене приче, и њени костими истовремено су били стварни и измишљени. Међутим, њени наступи били су много више од њених костима.

Чендлер је аутор поглавља о професији приповедача у којем позива заинтересоване појединце да утврде да ли имају природну предиспозицију за ту област или не. Она је тврдила да се три основне карактеристике приповедача – спонтаност, иновативност и самопоуздање – не могу научити, већ само унапредити ако већ постоје. Позивала је све који су заинтересовани за приповедање да се упишу на курсеве јавног наступа и да вежбају вежбе дисања. Успешним приповедачима је сматрала оне који су показали одличан речник, тачне и природне гестове и контролу над својим гласом. Према њој, сјајни приповедачи су у стању да савијају свој глас, прилагођавајући га различитим ликовима без оклевања. Штавише, она је тврдила да би појединци заинтересовани за овај посао требало да буду топли и искрено заинтересовани за људе, посебно за децу. Вешти приповедачи би требало да буду толико добро упознати са заплетом да никада не морају да застану и да траже речи. Такође би требало да владају терминологијом историје уметности и сликарства, и да термине као што су линија, облик, дубина, боја, композиција, текстура, перспектива, равнотежа, уграде у своје извођење. Прича би, по њој, требало да тече природно од стране приповедача и никада је не би требало рецитовати. Апеловала је на приповедаче да никада не потцењују машту својих слушаца. За Ану Кертис Чендлер „уметност је приповедач векова, а приповедач је тумач лепоте кроз векове”. Мајстори приповедачи, стога, сматрала је Чендлер, преводе уметничка дела у речи, саопштавајући своје јединствене нарације користећи говор и непосредно посматрање.¹¹⁷

У Источној Европи први пример музејског, тачније театра у контексту наслеђа (политичког и тада врло свежег), десио се у тек формираном Совјетском Савезу 1920. године. Тада је одлучено да се трећа годишњица Октобарске револуције обележи масовним спектаклом под називом „Јуриш на Зимски дворца” или „Заузимање Зимског дворца” (Взятие Зимнего дворца). Ово значајно искуство стварања иновативних облика празничних атмосфера предузео је редитељ и теоретичар позоришта Евреинов (Николай Николаевич Евреинов), који је био ангажован да осмисли и води спектакл. „Заузимање Зимског дворца” научници сматрају једним од најважнијих догађаја у историји уметности XX и XXI века.¹¹⁸ Овај облик представљања прошлости великих размера, са стотинама (понекад и хиљадама) „грађана-глумаца” који су учествовали, коришћен је посебно у Петрограду, као симболичан догађај да се колективно „оживи” успех Револуције. За годишњицу, Евреинов је одлучио да користи сам Зимски дворца као драмску сцену (слика 5).

Позоришна представа била је заснована на догађајима који су се заиста одиграли 1917. године године. Акција је почела у мраку, у 22 сата. Сама позоришна радња се наизменично одвијала на два сценама – „Црвеној” и „Белој”, испред зграде Генералштаба, на јужној страни Дворског трга, које су представљале супротстављене стране у револуционарној борби, да би се потом пренела у праву историјску, трећу сцену –

¹¹⁷ Ibid, 91.

¹¹⁸ Вера Н. ДЕМЬИНА, „Действо «Взятие Зимнего дворца» на празднование годовщины Октябрьской революции в истории становления перформативного искусства”, *Музыка в системе культуры* 2, (2020): 39.

Зимски дворцац.¹¹⁹ Након канонаде крстарице „Аурора”, одреди Црвене армије похрлили су у јуриш на Зимски дворцац. Чим су провалили у двориште, преко крова су почели да се пројектују светлосни трагови рефлектора. Палата се одмах претворила у силуету, а у свим њеним прозорима блеснула је светлост. На прозорима су се налазиле спуштене беле завесе, а иза њих, техником позоришта сенки, одвијале су се борбене пантомиме. На крају, рефлектори су осветлили црвену заставу која је летела изнад палате. У продукцију је било укључено више од осам хиљада људи – професионалних глумаца, статиста и војника Црвене армије и стварних учесника Октобарске револуције.¹²⁰



Слика 5: Реконструкција историјског догађаја „Јуриш на Зимски дворцац”

Извор: <https://www.pushkinhouse.org/blog/2018/11/25/the-1920-mass-spectacle-which-blurred-the-lines-between-of-the-october-revolution>

Звучни ефекти у представи организовани су на специфичан начин. Поред извођења музике Варлиха (Гуго Иванович Варлих), химни и револуционарних песама, могао се чути и „оркестар буке” којег су чиниле посебне звечке иза бине, лупање чекићима, штакама и другим реквизитима. Осим тога, звучну подршку дали су и хици из артиљеријске батерије која се налазила у кругу Александровске баште. На врхунцу радње оркестар је извео „Интернационалу” са црвеном заставом која се вијорила изнад палате. Сцена је покренула публику, која је осетила реалност догађаја који се одвијао пред њиховим очима. Демина то описује на следећи начин: „Као и три године раније, када је „Аурора” грмела из својих топова, мешајући своју тутњаву са тутњавом пушака, позориште је престало да буде

¹¹⁹ Dr Peter Lowe, The 1920 'Mass Spectacle' which blurred the lines of the October Revolution 2018, <https://www.pushkinhouse.org/blog/2018/11/25/the-1920-mass-spectacle-which-blurred-the-lines-between-of-the-october-revolution> (преузето 14.8.2022).

¹²⁰ Вера Н. ДЕМИНА, „Действо «Взятие Зимнего дворца» на празднование годовщины Октябрьской революции в истории становления перформативного искусства”, *Музыка в системе культуры* 2, (2020): 41.

позориште, спајајући живот и уметност у један неодвојиви комплекс.”¹²¹ Лов (Peter Lowe) пише и о броју присутних на великој реконструкцији. Бројке су спорне јер је време било хладно и влажно, али је уверен да је спектакл пратило између 60.000 и 150.000 људи. Једино се сигурношћу зна да је те вечери на Дворском тргу свакако било више људи него што их је било 1917. године. Међутим, нису сви били убеђени у резултат овог догађаја. Николај Шубски, Московљанин који је присуствовао спектаклу, свој извештај завршава речима другог посматрача (човека који је заиста био ветеран заузимања палате) који напомиње да су „1917. године мање пуцали него данас”.¹²² У годинама које су уследиле, фотографије Евреиновљевог спектакла наћи ће се репродуковане на постерима и у историјским књигама као да се заиста радило о оригиналном догађају. Ово не чуди јер је совјетска држава била у стању да са лакоћом манипулише и реструктурира сопствену историју. Лов сматра да је ово измишљање историјског записа било у потпуности у складу са потребом да се перформативним догађајима да смисао историјским неминовностима. Ефекат Евреиновљевог амбициозног пројекта био је да замени (у мислима совјетског становништва) стварни догађај тако спектакуларно како би Револуција изгледала много већа него што је заправо била.¹²³ Изградња културног памћења перформативним средствима створила је јединствен позоришни феномен. Овај модел празника је сачуван као главни модел током читавог совјетског периода и показао је могућност стварања државне митологије помоћу позоришта.¹²⁴

Историја уживо у Америци заузима јединствено место као један од најпрепознатљивијих облика интерпретације историје. Иако се појавила нешто касније у односу на европску (тридесетих година XX века), историја уживо на америчком тлу од самог старта има отворенији и више тржишни карактер. Два музеја су заслужна за њену употребу – Село Гринфилд (Greenfield Village) и Колонијални Вилијамсбург (Colonial Williamsburg), односно њихови творци, амерички индустријалци Хенри Форд (Henry Ford) и Џон Д. Рокфелер (John Davison Rockefeller).

До касних двадесетих година XX века, Форд је започео праксу инсценирања националне историје и то према сопственим условима. Као пацифиста и човек који је наводно био недовољно образован и оптужен за непатриотско деловање током Првог светског рата, није био заинтересован за војну историју нити за начин на који се историја традиционално предавала у школама. Уместо да се фокусира на политику и историју великих људи, одлучио је да изложи „материјал и реалност свакодневног живота”: „Једини начин да покажемо како су наши преци живели”, наводи Форд, „је да реконструишемо, што је могуће тачније услове у којима су живели.” Сходно томе, Форд је фаворизовао реконструкцију живота оних земаља и људи које је захватио процес индустријализације. И слично савременој пракси реконструкције, он се више држао историјске реконструкције него интерпретације.¹²⁵ Фордова идеја је била да отварањем едукативног парка пробуди и

¹²¹ Ibid.

¹²² Dr Peter Lowe, The 1920 'Mass Spectacle' which blurred the lines of the October Revolution 2018, <https://www.pushkinhouse.org/blog/2018/11/25/the-1920-mass-spectacle-which-blurred-the-lines-between-of-the-october-revolution> (преузето 14.8.2022).

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Вера Н. ДЕМЬИНА, „Действо «Взятие Зимнего дворца» на празднование годовщины Октябрьской революции в истории становления перформативного искусства”, *Музыка в системе культуры* 2, (2020): 41.

¹²⁵ Kerstin Barndt, “Fordist nostalgia: History and experience at the henry ford”, *Rethinking History* 11, 3, (2007): 386.

препороди историјску и националну свест покретом који је свесно конструисао американство кроз изложбе. Након што је сакупио потребан материјал, 1929. године је отворио Село Гринфилд. Музеј је чинило деведесет хектара земље и стотину историјских зграда, које су, као и у случају музеја Скансен, пресељене из целе земље на изабрану локацију и поново састављене. Фордова идеја је била да локалитет пружи јединствено образовно искуство засновано на аутентичним предметима, причама и животима из америчке традиције. Његова сврха је да надахне људе да уче из ових традиција како би помогли у обликовању боље будућности.¹²⁶ Иако привлачан и едукативан, локалитет није изазвао велика признања од стране научника из сфере званичне историје. За разлику од Колонијалног Вилијамсбурга, ово место није историјски значајно, те село не представља специфичну географску или историјску локацију.¹²⁷ Село Гринфилд обухвата велики број историјских грађевина које одражавају националне и локалне трендове и догађаје: занатске радње, дом Ное Вебстера (Noah Webster), дом браће Рајт (Wilbur, Orville Wright) из детињства, судницу у којој је Абрахам Линколн (Abraham Lincoln) практиковао адвокатуру, Фордово родно место, лабораторијски комплекс Томаса Едисона (Thomas Edison), Менло Парк и енглеску Котсволд колибу (English Cotswold cottage) из XVII века.¹²⁸ Иако је интерпретативни програм Села Гринфилд почео одмах чим су се отвориле капије за посетиоце 1929. године, село није усвојило своје, сада већ легендарне, програме живе историје све до раних осамдесетих година.¹²⁹

Отприлике у исто време кад и Село Гринфилд, свој живот је започео Колонијални Вилијамсбург којег је финансирао Рокфелер. Колонијални Вилијамсбург је реконструисани главни град колоније Вирџиније у време пред саму Америчку револуцију. То је једно од највећих локалитета националног наслеђа у Сједињеним Државама. Идеја о његовој изградњи датира из 1928. године, периода када је Америка почела да открива своје место у свету и редефинише своју историју. Током XIX века град Вилијамсбург је постао залеђе, пао је са места главног града Вирџиније, најбогатије и најнасељеније британске колоније у Новом свету. Током Америчке револуције, улога главног града Вирџиније припала је Ричмонду, остављајући Вилијамсбург да стагнира, тако да је до раног XX века, могло би се рећи, Вилијамсбург функционисао врло успавано. Ово се променило када је велечасни Гудвин (William Archer Rutherford Goodwin) подстакао филантропа, милионера, нафтног магната Џона Д. Рокфелера млађег, да посети једну од важних зграда Вилијамсбурга из XVIII века – Кућу Лудвел Перадајз (Ludwell Paradise House).¹³⁰ Рокфелер се сложио са Гудвиновом идејом о оснивању едукативног парка и започео је куповину запуштених имања користећи Гудвина као свог агента. Колонијални Вилијамсбург је званично обезбедио сву потребну имовину 1938. године.¹³¹ Куповине и реновирања на

¹²⁶ The Henry Ford, "Mission, Vision & Board of Trustees", <https://www.thehenryford.org/about/mission-and-board-of-trustees/> (преузето 16.8.2022).

¹²⁷ Claire E Herhold, "A Village Comes to Life: The Interpretation of Henry Ford's Greenfield Village", *The Hilltop Review* 12, 1, 7 (2019): 68.

¹²⁸ E. A. Shafer, "Stories of the Past: Immersive History Museums as Historical Fiction" (Master's Thesis, Museum Studies Tufts University, 2012), 40.

¹²⁹ Claire E Herhold, "A Village Comes to Life: The Interpretation of Henry Ford's Greenfield Village", *The Hilltop Review* 12, 1, 7 (2019): 68.

¹³⁰ Peter Inker, "Colonial Williamsburg: Archaeology, Interpretation & Phenomenology", <https://exarc.net/issue-2019-3/aoam/colonial-williamsburg-archaeology-interpretation-phenomenology> (преузето 17.8.2022).

¹³¹ W. A. R. Goodwin and John D. Rockefeller, Jr., <https://encyclopediavirginia.org/766hpr-f46cbe8f24ca8c2/> (преузето 18.8.2022).

крају су довеле до тога да је осамдесет зграда (у тачно рекреираном културном пејзажу), изграђених у XVIII веку, заштићено и да је површина од 200 хектара (што је била површина града Вилијамсбурга у XVIII веку) јасно намењена очувању наслеђа. Као што то није био одмах случај у Европи, у Вилијамсбургу су „живи” тумачи били обучени у одећу из колонијалног периода, а у многим радионицама одржаване су редовне демонстрације заната. Кери Карсон (Cary Carson), директор истраживања Колонијалног Вилијамсбурга и главни историчар у периоду од 1976. до 2006. године, објаснио је разлог за усвајање живе историје наглашавајући њену реалистичну интерпретацију, додајући и то да је Колонијални Вилијамсбург читавих педесет година мукотрпно (изнова и изнова) стварао град из XVIII века до последњег детаља. Куће, намештај и људи који су чинили наратив, представљали су „животе и времена” обичних људи које је Рокфелер назвао „великим патриотама”¹³² (слика 6).



Слика 6: Колонијални Вилијамсбург

Извор: <https://skift.com/2014/04/10/colonial-williamsburg-struggles-to-reinvent-itself-as-a-hip-historic-destination>

Костимирани тумачи су помагали да „посетиоци схвате о људима који су живели у Вилијамсбургу исто онолико колико су желели да знају о архитектури зграда”.¹³³ Колонијални Вилијамсбург је неговао филозофију активне реконструкције и очувања традиционалних заната и вештина. Посетилац је имао прилику да делује, да научи, не само технике и теорију, већ и да се укључи у радње која су биле део ових дисциплина. Колонијални Вилијамсбург је био позорница на којој су костимирани запослени разговарали са посетиоцима о престоници XVIII века, о реконструкцији престонице из XX

¹³² Jay Anderson, “Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums”, *American quarterly* 34, 3, (1982): 456.

¹³³ Emma Norland, *The Outdoor Living History Museum Interpretation Research Project*. Washington: Institute for Museum and Library Services (2009), 12.

века и о самој њеној историји. Стога, Американци који посећују овај локалитет уроне у оно што град има да понуди и као резултат тога постају више амерички.¹³⁴

У исто време када су настала два претходно описана музејска комплекса, у Америци се рађа музејски перформанс.¹³⁵ Перформанс, као и плес, наине, само на тренутак се појавио у уметничком свету крајем тридесетих и почетком четрдесетих, да би потом доживео своју трећу и четврту развојну фазу крајем шездесетих и седамдесетих година XX века. Перформанс и плес у америчким музејима се углавном везују за три институције: Музеј модерне уметности (МОМА) и Музеј америчке уметности Витни (Whitney Museum of American Art) у Њујорку, а у Европи за лондонски Тејт Модерн (Tate Modern). У Музеју модерне уметности први талас перформанса и плеса започео је 1939. године, захваљујући писцу и импресарију Линколну Кирштајну (Lincoln Kirstein), који је основао Њујоршки балет (New York City Ballet) са Џорџом Баланшином (George Balanchine) 1948. године.¹³⁶ Кирштајнова плесна архива укључивала је историјске и савремене књиге, графике, фотографије, дијапозитиве, филмове. Пет година касније, плесна архива постала је основа кустоског одељења. Витни је од свих америчких музеја, имао најинтензивнији однос према сценским уметностима у свим медијима (музици, позоришту, поезији, уметности перформанса и плесу). Када се музеј први пут отворио у Гринвич Вилиџу (Greenwich Village) 1931. године, подржавао је авангардне композиторе, попут Едгарда Варесеа (Edgard Varèse), Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), Карла Раглеса (Carl Ruggles) и Хенрија Кауела (Henry Cowell).

Концепт живе историје наставио је да се практикује и средином XX века. Амерички музеји су и даље предњачили у овој врсти интерпретације. Осим Гринфилда и Вилијамсбурга, још један музеј је одиграо битну улогу и може бити сврстан у најзначајније локалитете овог типа. У питању је Старо село Стурбриџ (Old Sturbridge Village) које се налази у Стурбриџу, у држави Масачусетс, и које представља највећи отворени музеј живе историје на североистоку Америке. Од отварања 1946. године, музеј је осликавао живот у руралној Новој Енглеској из тридесетих година XIX века кроз изложбе и едукативне програме. У музеју су изложбе и програми представљени кроз историјски фокус на период 1790–1840, кључну тачку у историји Нове Енглеске и Америке. Овај период приказује теме као што су утицај технолошких промена на пољопривреду, промењена улога жена, вредност трговачког рада у индустријској економији, као и утицај грађана и верских покрета на политику.¹³⁷ Творци, браћа Велс (Wells) – Алберт, Ченинг и Чејни (Albert, Channing и Cheney), били су синови предузетника Вошингтона Велса (Washington Wells). Легенда о пореклу музеја открива како Алберт једном није могао да игра голф због кише, па је уместо тога отишао у антикварницу са

¹³⁴ Eric Gable and Richard Handler, “Public history, private memory: Notes from the ethnography of Colonial Williamsburg, Virginia, USA”, *Ethnos: Journal of Anthropology* 65, 2, (2000): 237.

¹³⁵ Међу релевантним ауторима, перформанс у контексту музејског театра једино спомињу Сузан Бенет и Кетрин Хјуз. Бенет се на неколико места осврће на радове уметника попут Марине Абрамовић и Алена Капрова, док Хјуз наводи пример музеја „Електрана” у Сиднеју. Аутор ове докторске дисертације представио је музејски перформанс у назнакама (сматрајући да ова тема заслужује место у раду због драмских елемената које перформанс поседује и због образовно-емоционалних циљева које остварује, по чему је сличан музејском театру), истичући најзначајније ауторе и њихова дела, најпре из тридесетих и четрдесетих, а затим и из шездесетих и седамдесетих година XX века.

¹³⁶ Claire Bishop, “The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney”, *Dance Research Journal* 46, 3, (2014): 64.

¹³⁷ Old Sturbridge Village: Foundations of Interpretation Public Humanities Projects: January 2020, 1

неколико пријатеља. Ово искуство је код њега изазвало интересовање за скупљање обичних предмета из историје Нове Енглеске. Убрзо су сва три брата постала пасионирани колекционари који су своју породичну кућу у Саутбрицу потпуно напунили због чега су морали да се преселе у други дом, у Стурбрицу. До тридесетих година XX века колекција браће Велс је заузела четрдесет пет соба у новој кући и породица је сматрала да је збирка заслужила да буде видљива за ширу јавност. Браћа колекционари су 1935. године основали Историјски музеј Велс (The Wells Historical Museum), чији је новоизабрани Одбор одлучио да музеј буде „живо село” или „узорно село”.¹³⁸ Село приказује различите послове који су преовладавали током треће декаде XIX века на бројним локацијама у оквиру музејског комплекса, укључујући ковачницу (слика 7), грнчарску радионицу, млин и пилану. Осим ових, у музеју су приказана и друга занимања и пословни простори које су обично обављали образованији чланови друштва – штампарија, адвокатска канцеларија, парохија и банка. Специфичност Села је била и тема жене и тенденцији да се њене вештине помере са посла домаћице и да се ставе у контекст занатских вештина и тржишне економије XIX века. Друге сродне теме којима се овај музеј бавио биле су: разлике између аграрне и индустријске привреде XIX века; утицај иновација на пољопривреду, саобраћај, трговину; важност дужничке економије у руралним заједницама; како су владини прописи утицали на пољопривредне и трговачке породице; како су људи у руралним заједницама учили о најновијим модним трендовима, механичким достигнућима и како су ови трендови усвојени и прилагођени.



Слика 7: Старо село Стурбриц, ковачка радионица
Извор: <https://brittrose.com/2019/11/03/old-sturbridge-village/>

¹³⁸ S. M. Lerch, „Changing The Conversation: Diversity At Living History Museums” (Master’s Thesis, University of South Carolina, 2016), 11.

Прва деценија била је пуна неуспеха за нови музеј. Само неколико месеци након куповине фарме, ураган је уништио стару воденичку брану, а још једна олуја 1938. године нанела је већу штету и оборила хектаре дрвећа. Други светски рат је приморао градњу да се заустави, а већина ратних година била је посвећена премештању огромне колекције из Саутбрица у Стурбриц. Рут Дајер Велс, снаха Алберта Велса, почела је да надгледа радове у настајању села да би 1945. године преузела дужност директора (након што је њен супруг имао срчани удар и преселио се у Калифорнију због лечења). После рата рад је брзо настављен. Делимично изграђене зграде су завршене, а друге донесене. За музеј се брзо прочуло, а радознали пролазници су почели да долазе да виде шта се дешава. Многи од ових непозваних гостију жалили су се да су музеј грешком пронашли тражећи село у оближњем Квинбаугу у Конектикату, па је 1946. године назив музеја промењен у Старо село Стурбриц у нади да ће спречити било какву даљу географску забуну. Основно образовно средство живог историјског музеја били су костимирани историчари. Активне занатске демонстрације почеле су 1948. године. Десета година рада била је можда највећи тест за село. Наиме, 1955. године два урагана су погодила Нову Енглеску. У музеј је након године урагана огроман број људи долазио да види како се историја оживљава до те мере да је 1957. године дочекао милионитог посетиоца. Од тада је додато и дорађено много више програма, изложби и специјалних догађаја у настојању да се искуство посетилаца стално унапређује. „Живо село”, које су замислила браћа Велс, наставило је сопствени живот као лидер у области музејске едукације и тумачења живе историје.¹³⁹ Музеј је током шездесетих и седамдесетих година значајно растао и еволуирао, а рађали су се и разноврсни програми. Наиме, осим интерпретације у првом лицу, приповедања, живе историје и историјских реконструкција, једна од првих продукција која се може класификовати као музејски театар одиграна је баш у овом музеју 1961. године. Представа је названа „Муке слободе” (The Pangs of Liberty), коју су по нарученом сценарију драмског писца извели професионални глумци.

Шездесете године донеле су огромне друштвене промене када су у питању начини интерпретације тема као што су родна и расна питања. Жене, Афроамериканци, Американци азијског порекла и Хиспаноамериканци утицали су на начин на који је историја представљана, укључујући и гледишта оних које је историја обично игнорисала, па чак и одбацивала: жене, деца, робови, сиромашни и обесправљени.¹⁴⁰ Приче ових људи су често су биле врло личне, емотивне и драматичне. Музеји и историјска места препознали су ове приче као богат извор информација и као сигуран начин за привлачење великог броја посетилаца. На овај начин покушавали су да повежу историју са свакодневним животом обичних људи, дајући значај домаћинствима, фармама, кућним пословима, поштујући тако и гледишта ових људи.¹⁴¹

Појаву перформинга током шездесетих година у музејима условила је једна ствар, а то је „процес хисторизације” уметничких дела.¹⁴² Музеј је био једно од првих места где је ова хисторизација настала. Перформанс је у музејима настајао под утицајем друштвених проблема, као што су: расна дискриминација, права сексуалних мањина (ЛГБТ), свест о

¹³⁹ Old Sturbridge Village, “Our History Founder A.B. Wells”, <https://www.osv.org/about/mission-narrative/> (преузето 19.8.2022).

¹⁴⁰ Ово можемо повезати са Аугустом Боалом и театром потлачених.

¹⁴¹ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 13.

¹⁴² Madeira, Cláudia, Daniela Salazar, and Hélia Marçal, „Performance art temporalities: relationships between Museum, University and Theatre”, *Museum Management and Curatorship* 33, 1 (2018): 80.

АИДС-у, као и неколико војних операција: Вијетнамски рат, Португалска револуција, Колонијални рат и друштвено-политичке промене, које су посебно у Латинској Америци, Источној Европи или на Пиринејском полуострву произвеле многе уметничке манифестације базиране на визуелним и сценским уметностима.¹⁴³ Шездесетих се појављује и концепт живих скулптура и везује се најпре за уметнике Ива Клајна (Yves Cline), Јозефа Бојса (Joseph Boys), Пјера Манцонија (Piero Manzoni) и за чувени двојац Гилберта и Џорџа (Gilbert & Georg). Пресудна година за француског уметника Ива Клајна је 1958, када је имао „Изложбу празнине” (Void exhibition)¹⁴⁴ у париској галерији „Ирис Клерт” (Iris Clert) у оквиру које је позивао публику да обоји зидове које је он оставио слободне. Следеће године Клајн је вршио прве експерименте у антропометрији, што је постигао методом „живих четки” (pinceaux vivants)¹⁴⁵ или сликањем живим моделима. У римској галерији „Корњача” (Galleria La Tartaruga) 1960. године Пјеро Манцони је у оквиру перформанса „Живе скулптуре” (Sculture viventi) обележавао људе (наге моделе или посетиоце) ознаком (печатом) одређене боје и на тај начин их претварао у уметничка дела. Црвени печат потврђивао је да је предмет уметничко дело за цео живот. Жута ознака ограничавала је уметнички статус на део тела, док је зелена значила да је појединац уметничко дело само под одређеним околностима (само док спава или трчи). Коначно, љубичасти печат је значао да је услуга плаћена. Циљ овог перформанса са скулптурама био је трансформација људских тела у „живу скулптуру”. Све док било која особа (или било који предмет) остаје на постољу, он (или она) је уметничко дело.¹⁴⁶ Тело као инструмент у уметничком простору (и то сопствено) међу првима је употребио и Јозеф Бојс у делу „Како објаснити слике мртвом зецу” (How to Explain Pictures to a Dead Hare) из 1965, изведеном у галерији „Шмела” (Galerie Schmela) у Дизелдорфу. У овом делу Бојс је са главом прекривеном медом и златним листићима три сата шапатам објашњавао своје уметничко дело мртвом зецу којег је држао у наручју. Шеста и седма деценија прошлог века откриле су до тада најпознатији уметнички дуо када је у питању концептуална извођачка уметност. Ради се о Гилберту и Џорџу, двојци уметника који су заједно живели и стварали уметничка дела. Гилберт и Џорџ су персонификовали идеју уметности – и сами су постали уметност – прогласивши се живом скулптуром, чиме су желели да саму скулптуру (као медиј) ослободе елитистичког постојања. Током година су створили више певачких скулптура, плесних, али и скулптура за оброке, скулптура у кафеу, скулптура које шетају и поштанских скулптура. Одбијали су свако раздвајање између скулптуре и вајара, уметности и приватног живота. Од самог почетка, Гилберт и Џорџ су желели да сруше дистанцу између уметности и уметника. Сматрали су да не могу да одвоје уметност од било ког аспекта свог живота. Нису хтели да раде прљаве, лажно озбиљне ствари, а њихово веровање било је да праве „уметност за живот” и „уметност за све”.¹⁴⁷ Чак и одела која су носили за своје живе скулптуре постала су им нека врста углађене, конзервативне униформе и ретко су се појављивали у јавности без тих одела. Ретко кад се један од пара могао видети без другог. Уједињавањем у једну скулптуру, једно уметничко дело, у извесном смислу су одбацили своје индивидуалне идентитете и попримили нове.¹⁴⁸

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Štefka Cobelj, „Yves Klein. Slike, reljefi, skulpture“, Beograd: Muzej savremene umetnosti (1971): 11.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Stefano Cappelli, „The Artist's Shit“, http://www.pieromanzoni.org/EN/works_shit.htm (преузето 21.8.2022).

¹⁴⁷ 1973 GILBERT & GEORG/KALDOR PUBLIC ART PROJECTS. Art Gallery of NSW, (2009): 4.

¹⁴⁸ GILBERT & GEORG MAJOR EXHIBITION. TATE MODERN, (2007): 1.

Њихова уметност истраживала је универзалне теме попут смрти, сиромаштва, религије, идентитета, питања одбачених и културе младих. Скулптура „Испод сводова” (Underneath The Arches), представљена 1969. године, састојала се од двојице уметника – лица обојених златом, у обичним оделима, од којих је један носио штап, а други рукавицу. Обојица су се механички, као лутке, померали на малом столу око шест минута уз пратњу песама два Фланаган и Ален (Flanagan and Allen), међу којима је и „Испод сводова”. Наредни радови су се на сличан начин заснивали на свакодневним активностима – „Скулптура која пије” (Drinking Sculpture) их је водила кроз пабове лондонског Ист Енда (East End), а пикници на обалама реке постали су тема њихових великих пасторалних цртежа и фотографских дела, изложених између њихових живих скулптура. Њихово последње дело, „Црвена скулптура” (Red Sculpture) из 1975. године, први пут представљено у Токију, траје деведесет минута и до тада је то било њихово најапстрактније дело. Са црвеним лицима и рукама, две фигуре су се кретале у спором темпу у замршеном односу и изјављивале нешто налик командама које се снимају и репродукују на касетофону.¹⁴⁹

Колико су амерички музеји озбиљно схватили улогу драмске интерпретације у музејима и употребу извођачких алата, сведочи извештај Америчког удружења музеја (American Association of Museums) под називом „Амерички музеји: Белмонтов извештај” (America's museums: the Belmont report) из 1969. године у којем се, између осталог, наводи: „Невероватан је раст употребе музеја у претходних тридесет година, проширење програма и услуга, нових метода тумачења и промене улога многих музеја.” Извештај је покренуо и питања у вези са публиком музеја и њиховим очекивањима у односу на посету. У њему се даље може пронаћи и следеће: „Амерички музеји су основани да сакупљају, чувају, излажу и тумаче предмете из уметности, историје или науке и то су њихове основне функције. Ипак, многи музеји данас служе као концертне или позоришне дворане или места сусрета различитих група. Скоро сви велики уметнички музеји, и више од половине мањих музеја, нуде своје просторе за музичке, драмске и плесне представе. Програми ове врсте уградили су се у архитектуру музеја, укључујући све више просторе као што су аудиторијуми и сале за састанке.” У својој студији „Спонзорисање извођачких уметности” (Museum Sponsorship of the Performing Arts) из 1975. године, Синтија К. Мадл и Роберт М. Кер (Cynthia K. Madle, Robert M. Kerr) наводе да је од 124 музеја који су одговорили на њихов упитник „41 музеј спонзорисао драму, 9 музеја мимику и 5 музеја неку луткарску представу”. Осим што се не зна са прецизношћу колико још музеја није испитано, остало је непознато да ли је нека од представа подржала циљеве музеја или је створена посебно за остварење сопствених циљева.¹⁵⁰

Током седамдесетих година три америчке институције су почеле да експериментишу са употребом театра у својим галеријским просторима. Најпре би требало поменути Националну галерију портрета (National Portrait Gallery) у Вашингтону (која делује у оквиру Смитсоњијум института) и представу „Суђење Џону Брауну” (The Trial of John Brown) 1972. године. Чланови музејског особља изводили су комад пред „поротом” ученика, обично у средњој школи. Касније би исти ученици посећивали Националну галерију портрета и учествовали у игри улога, интерпретирајући робове, слободне робове, робовласнике и аболиционисте. Уследио би обилазак колекција музеја које се односе на обрађени период америчке историје. Други музеј је Музеј науке и индустрије у Чикагу (Museum of Science and Industry) у којем су се у периоду од 1972. до

¹⁴⁹ R. L. Goldberg, *Performance: Live art 1909 to the present* (London: Thames and Hudson, 1979), 108–109.

¹⁵⁰ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 14.

1973. године са професионалним глумцима изводила четири комада, која су истраживала различите аспекте науке и живота научника. Ове продукције су укључивале и оригинално креиране сценарије и сценарије специјално позајмљене за музеј. У периоду од две и по године одиграно је тридесет различитих представа које је видело просечно 600 посетилаца по извођењу.¹⁵¹ Трећи у низу музеја новијег датума је Музеј науке у Минесоти (Science Museum of Minnesota). Овај музеј је почео да уграђује позориште у своје изложбе на формалан начин након што се млада жена по имену Сондра Квин (Sondra Quinn) обратила директору музеја Филипу Тејлору (Phillip Taylor) са предлогом да споји своју љубав према подучавању, позоришту и музеју (готово иста ситуација као и са Аном Кртис Чендлер почетком века). Тејлора је заинтересовала понуђена идеја, али су му недостајала средства за успостављање позоришног програма. Директор се послужио једним креативним триком и пронашао скромну суму новца која је у буџету била намењена безбедности музеја. Питао је Сондру да ли би била вољна да у музеју ради као чувар – посебно да чува месечеву стену која је тада била изложена – и да са стране ради на експерименталном програму музејског театра. Девојка је прихватила занимљиву понуду и ускоро је започела рад на луткарској представи за Антрополошко одељење са два антрополога (лутке) по имену Пит и Док.¹⁵² Лутке су постале врло популарне, па су Тејлор и Квин, охрабрени, наставили да стварају улоге камеје, монологе за једну особу који испитују, не само научне доприносе презентованих ликова, већ и њихова осећања о сопственим открићима, фрустрације, породичне проблеме. Програм је због буџетских проблема био прекинут на две године. Када су две године касније била обезбеђена средства за поновно успостављање програма, Квин се припремила да преузме функцију заменика управника музеја. Тада је ангажовала сталног координатора позоришних програма да настави тамо где је стала и да организује прву радионицу о музејском театру, која се и десила 1984. године. Радионица је трајала три дана с фокусом на употребу позоришта у музеју. Присутствовали су представници дванаест музеја и осмислили осамнаест радионица чије изведбе су убрзо уследиле.

У Музеју Фјодора Михаиловича Достојевског (отвореном 1928. године у стану у којем је писац живео са породицом од 1878. до смрти 1881. године) у Санкт Петербургу музејски театар се практикује од краја XX века. Управа музеја тада је одлучила да обогати понуду тако што је остварила сарадњу са Белим театром. Унутар изложбеног простора постављена је сцена, а 1998. године је осмишљен први заједнички пројекат. Прва представа одиграна у новом музејско-позоришном окружењу, настала на основу текста Достојевског, била је „Злочин и казна”.¹⁵³ Следећи корак била је представа „Европске анегдоте” као пропратни садржај изложбе „Путовања с Достојевским”, која је презентовала пишчево путовање по Европи на темељу литерарног предлошка „Зимске белешке о летњим утисцима”.¹⁵⁴ Посебно занимљива представа била је „Загрлити и заплакати”, урађена према приповеци Достојевског „Вечни муж”. У представи све сцене су интерпретиране „према Достојевском”, те је уочљив велики број паралела с темама из пишчевог живота, чиме је верно дочаран његов живот. Уз пажљиву употребу детаља, аутори су успели да евоцирају прошло време и постигну ефекат као да је писац део представе. Извођења су била практикована касно увече, у време када је и сам Достојевски најинтензивније писао. Аутентичној атмосфери допринео је и мирис запаљеног дувана који су пушили глумци

¹⁵¹ Ibid, 16.

¹⁵² Ibid, 15.

¹⁵³ Vera Sergeevna Biron, „MUSEUM + THEATRE”, *Muzeologija* 43/44 (2006): 367.

¹⁵⁴ Ibid.

(Достојевски је, наимае, док је ноћу радио, доста пушио, палећи цигарету за цигаретом). Глумци у представи користили су стварне предмете из живота писца.

Европа и свет данас обилују локалитетима и музејима који кроз театар интерпретирају наслеђе и на тај начин комуницирају са својим посетиоцима. Самара парк (The Samara park) у Француској се налази у срцу долине Соме, познатој по локалитетима из праисторије и представља живу изложбу археолошког наслеђа тог региона. У њему је организован разноврстан образовни археолошки рад још од XIX века, пратећи Жака Бушера де Перта (Jacques Boucher de Perthes), француског археолога и писца, специјалисте за период праисторије. Парк посетиоцима нуди простор за откривање понашања (живота) и техника праисторијских предака. Реконструкција свакодневног живота омогућава да се у очуваном окружењу посматра трајна интеракција између човека и природе од почетака човечанства.¹⁵⁵ Парк музеја Археон (Archeon park) у Холандији је 1994. године отворила Фондација за експерименталну археологију и образовање. Археон посетиоцима омогућава да искусе историју Холандије: од праисторије, преко римског периода, Викинга и средњег века до 1350. године. Свих 45 фарми, кућа и колиба насељено је архео-тумачима који омогућавају посетиоцима да „испробају” свакодневни живот из прошлости и да учествују у разним активностима. Археон омогућава сусрет најшире могуће публике и историје Холандије на информативан и интерактиван начин, са циљем да пружи пријатно, забавно и пре свега образовно искуство у што је могуће аутентичнијем историјском и праисторијском окружењу.¹⁵⁶

Реконструкција Битке за Бортанги (Battle for Bourtange), одиграна у утврђеном граду Бортангу у Гронингену, је највећи годишњи догађај реконструкције у Холандији. Једне године гради се сцена из 1640. године, кад су шпанске трупе окупирале град, а друге године из 1814, када су француске трупе окупирале град. Оба пута су Холанђани и њихови савезници ослободили град. Посетиоци могу да виде неке од следећих акција: трупе које кампују у граду и око њега, свакодневни живот у логорима, војнике који марширају градом и грађане који обављају своје свакодневне послове, свађе међу људима, суђења, куваре који припремају храну, али и сцене напада и жестоких битака.¹⁵⁷

„Времена и епохе” (Времена и Епохи) је фестивал светске историје у Москви и највећи догађај реконструкције у Русији од 2011. године. Фестивал траје 10 дана, од тога је 5 дана непрекидних борби.¹⁵⁸ Стотине, па чак и хиљаде реконструктора из различитих земаља рекреира различите епохе (од антике до XX века) на улицама, булеварима и парковима. Посетиоци су у прилици да виде старе костиме, оружје и предмете за домаћинства, реконструкције битака, да присуствују узбудљивим турнирима и да дегустирају разна јела из прошлости. Ово је јединствена прилика да се на једном месту виде гладијатори, средњовековни витезови, дворске даме, каубоји и Индијанци, руски бојари, морнари, пионири и други становници различитих делова света у различитим епохама. Осим тога, обновитељи историје, професионалци и ентузијастички организују курсеве о древним занатима, мачевању, некадашњој кухињи, плесу.¹⁵⁹ Битка код Гетисбурга (Battle of Gettysburg) је догађај који укључује спектакуларне реконструкције

¹⁵⁵ SAMARA PARC&ARCHEOLOGIQUE, „LE PARC EN QUELQUES MOTS“, (преузето 18.8.2022).

¹⁵⁶ Archeon, <https://www.archeon.nl/index.html> (преузето 19.8.2022).

¹⁵⁷ Battle of Bourtange, <https://www.logtnest.nl/battle-of-bourtange/> (преузето 19.8.2022).

¹⁵⁸ Living History Archive, "Times and Epochs", <https://www.livinghistoryarchive.com/event/times-and-epochs> (преузето 19.8.2022).

¹⁵⁹ Moscow Seasons, "Times and Epochs Festival", <https://moscowseasons.com/en/event/archive/times-and-epochs-festival-1/> (преузето 19.8.2022).

битака, демонстрације на терену, велико село живе историје, живот у војном логору и све то у вези са једном од највећих битака у току Америчког грађанског рата. Приликом посете камповима посетиоци имају прилику да уче о медицини у току грађанског рата, музици, оружју и свакодневном животу током рата.¹⁶⁰

Јасно је да је настанак и развој феномена музејског театра текао осцилујућом путањом. Као што „хибрид” није настао одједном (ваљда свака хибридна творевина настаје плански и након више покушаја), тако је и његов развој дуго трајао и био на удару разних фактора и подложен модификацијама. Слично историјској генези музеја (коју карактерише спор и неуједначен развој), тако ни овде не постоји права линија – од Хазелијусове пионирске идеје о пресељеним кућама па све до музејског театра каквог знамо данас. Током развоја музејског театра, за сваки корак напред морао је да се деси искорак или корак назад.¹⁶¹ Најпре, од тематских (готово вештачких) сеоских целина на имањима владара, преко „живих изложби” о људима и њиховим животима, па до живе историје и Скансена, када је званично музејски театар и рођен, прошао је један век. Затим, поводи за његов настанак и употребу ни приближно нису уједначени. Чини се да је у земљама са мање трагичном (ратном) историјом његов развој текао нешто елегантније и лакше него у државама које су имале бурну (нарочито недавно одиграну) историју. Почетке употребе историје уживо у северној Европи везујемо за теме из области етнологије и потребе да се сачува све из овог домена како индустријализација не би уништила традиционалне обрасце живљења. То не значи да је и у осталим европским земљама музејски театар настао из истих побуда. Не тако далеко према истоку, у Совјетском Савезу, театар је као моћно оруђе коришћено у политичке сврхе. Грандиозни догађај, који ће касније у теорији, бити свртан у жанр познат као реконструкција историјског догађаја „Јуриш на Зимски дворца”, остаће упамћен као догађај који не само да је имао задатак да подсети на то шта се тачно десило коју годину раније, него и да исти догађај преувелича и да тако, чини се, снажно утиче на јавно мишљење, национални идентитет и на феномен „маса”. Ако су европске земље имале ове разлоге за почетак употребе театра, амерички музеји су имали другачије планове. Иако недавно изашла из грађанског рата (те би по природи ствари требала да га користи из истог разлога као и Совјетски Савез), Америка је музејски театар искористила баш онако како је Барнум започео своју верзију истог средином XIX века – забавно, образовно и оријентисано ка тржишту (да не кажемо исплативо). Амерички музеји, односно њихови богати творци, имали су најпре тенденцију да учврсте национални идентитет (очигледно оптерећени младалачким и недовољно развијеним карактером своје земље). Врло брзо су схватили да је драматизација наслеђа најбоље могуће решење када је у питању презентација националне историје а да динамика коју пружају драмске интерпретације остварује најпозитивније ефекте на њихове посетиоце. Касније им се десио Гилден и позорница је била само њихова. Пред крај прошлог века појавиле су се Хјуз и Брајдл, те можемо да констатујемо да амерички музеји у теоријском и практичном смислу (бар до сада) неприкосновено владају сценом музејског театра.

¹⁶⁰ Living History Archive, “Battle of Gettysburg”, <https://www.livinghistoryarchive.com/event/battle-of-gettysburg> (преузето 19.8.2022).

¹⁶¹ Ibid.

3.5 Утицај Тилдена на интерпретацију наслеђа

Наслеђе је нешто што се може преносити са генерације на генерацију, нешто што се може сачувати или наследити и нешто што има историјску или културну вредност. Оно се може схватити као физички „објекат”: део имовине, зграда или место које се може „поседовати” и „проследити” неком другом.¹⁶² Поред ових физичких објеката и места наслеђа, постоје и различите форме и праксе наслеђа које се чувају или генерацијски преносе. Језик је, на пример, важан аспект споразумевања и учења и преноси се са одраслих на децу. Ове невидљиве или „неопипљиве” праксе наслеђа, као што су језик, култура, књижевност или одевање, подједнако су важне да нам помогну да разумемо ко смо исто колико и физички (видљиви) објекти о којима више размишљамо као о наслеђу. У наслеђе спадају и обичаји и навике који нас информишу о томе ко смо ми као чланови заједнице и помажу у стварању нашег колективног друштвеног памћења и идентитета. Други проблем у вези са наслеђем је начин на који се бавимо очувањем ствари – избори које доносимо о томе шта да сачувамо из прошлости, а шта да одбацимо; које успомене да сачувамо, а које да заборавимо; које споменике да одржимо, а које да дозволимо да буду срушени; које зграде да одржавамо у оригиналном облику, а које да надоградимо или изменимо.¹⁶³ Попадић сматра да изрази баштина и наслеђе не могу да се користе као синоними и да се сваки од њих користи у различитим контекстима. Наводи да наслеђе чине трајне форме и садржаји прошлости док се баштина схвата као неговано, култивисано наслеђе.¹⁶⁴

Објекти наслеђа уграђени су у искуство које ствара различите врсте корисника и људи који покушавају да управљају овим искуством. Слична ситуација постоји и у свету уметности, у процесу разумевању естетике. Нема уметности без посматрача, а оно што гледалац (и критичар) чини од уметничког дела стоји поред онога што је уметник намеравао да помоћу уметности уради и онога што званична култура означава у дискурзивном и често оспораваном односу. То значи да, поред самих објеката и пракси наслеђа, морамо да водимо рачуна и о различитим „перспективама” или позицијама субјекта о наслеђу. За многе људе наслеђе је вероватно синоним за историју. Међутим, историчари су критиковали многе примере реконструкције прошлости који се у садашњости дешавају у музејима, историјским местима и местима наслеђа и настојали су да се дистанцирају од онога што би могли окарактерисати као „лошу” историју. Наслеђе уопште није историја, то није испитивање прошлости, већ њено прослављање, исповедање вере у прошлост, прилагођено данашњим сврхама. Наслеђе се мора посматрати одвојено од трагања за историјом, јер се оно тиче „препакивања” прошлости у неку сврху у садашњости.¹⁶⁵

За сваки објекат наслеђа постоји и пракса наслеђа. Како год да једна група људи (на пример професионалци у области наслеђа) реагује на наслеђе, постоји шанса да други људи реагују другачије. Стога, око предмета наслеђа могу постојати вредносни судови засновани на „инхерентним” квалитетима (који заиста могу играти одлучујућу улогу у означавању предмета и његовом очувању), али могу постојати и друге вредности које

¹⁶² Rodney Harrison, „What is Heritage?”, *The Journal of the Archives and Records Association* 41, 3, (2020): 9.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ Milan Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine* (Beograd: Univerzitet u Beogradu–Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2015), 32.

¹⁶⁵ Rodney Harrison, „What is Heritage?”, *The Journal of the Archives and Records Association* 41, 3, (2020): 10.

покрећу употребу предмета (асоцијације личног или националног идентитета, асоцијације на историју, доколицу). За сваки предмет материјалног наслеђа постоји и нематеријално наслеђе које се „омотава” око њега – језик којим га описујемо или његово место у друштвеној пракси или религији.¹⁶⁶ У тренутку када неко место добије званично признање као „место наслеђа”, мења се његов однос са пејзажом у којем се налази, као и са људима који га користе. Оно одједном постаје место, предмет или пракса „изван” свакодневице јер је посебно и одвојено од сфере свакодневног живота. Чак и када места нису званично призната као наслеђе, начин на који су издвојена и коришћена у производњи колективног сећања служи да на њих гледамо као на наслеђе. Херисон (Rodney Harrison) за то наводи пример локалне спортске арене. Иако спортска арена можда не спада ни у један регистар наслеђа, она може бити фокус за колективно разумевање локалне заједнице и њене прошлости, као и за материјализацију локалних сећања, нада и снова.¹⁶⁷ Истовремено, процес уврштавања локалитета на листу баштине укључује низ вредносних судова о томе шта је важно, а самим тим и да ли нешто вреди сачувати. Практика наслеђа се може дефинисати као протоколи управљања, конзервације, технике и процедуре које управљају наслеђем, а коју предузимају археолози, архитекте, кустоси музеја и други стручњаци. То такође може бити економска и/или рекреативна пракса, и/или друштвена и културна пракса у циљу стварања смисла и идентитета.¹⁶⁸

Уобичајени начин класификације наслеђа је на „културно” (оне ствари које су произвели људи) и „природно” (оне које нису произвели људи).¹⁶⁹ Иако ово изгледа као прилично јасна разлика, одмах изазива низ проблема у разликовању „друштвених” вредности природног света. Ако употребимо пример Великог коралног гребена код Аустралије, за аутохтоне Аустралијанце, чија држава обухвата гребен и острва, природни свет се ствара и одржава и „културним” активностима и церемонијама. Ове активности надаље укључују неке аспекте нематеријалне акције као што су песма и игра, али и друге практичне активности попут контролисаног спаљивања пејзажа, одрживог лова и риболова. Други тип поделе наслеђа је на: 1) објекте и места (физичко или материјално наслеђе) и на 2) праксе (нематеријално наслеђе). Међутим, поново се многе од ових категорија могу сврстати у обе врсте наслеђа. На пример, ритуалне праксе могу укључивати неопипљиве, као и ритуалне (физичке, опипљиве) објекте. Зато би требало да будемо опрезни да ове категорије посматрамо као јасне или различите. Поред тога, ова листа укључује само „културно” наслеђе. Када кажемо природно наслеђе, најчешће се помишља на пејзаж и еколошки систем, који чине биљни и животињски свет, природни пејзажи и рељеф, океани и водена тела. Природно наслеђе се цени због својих естетских квалитета, доприноса еколошким, биолошким и геолошким процесима. На исти начин на који сагледавамо и материјалне и нематеријалне аспекте културног наслеђа, могли бисмо говорити и о материјалним аспектима природног наслеђа (биљке, животиње и рељеф) поред нематеријалног (његови естетски квалитети и допринос биодиверзитету).¹⁷⁰

Наслеђе је перформативна пракса.¹⁷¹ Као пракса, то је скуп интеракција, радњи и дискурса који раде на стварању или поновном стварању значења наслеђа која помажу да се

¹⁶⁶ FutureLearn, “What Is Heritage and Why Does It Matter?”,

<https://www.futurelearn.com/info/courses/sustainability-society-and-you/0/steps/4653>, (преузето 21.8.2022).

¹⁶⁷ Rodney Harrison, „What is Heritage?”, *The Journal of the Archives and Records Association* 41, 3, (2020): 11.

¹⁶⁸ Laurajane Smith, *USES OF HERITAGE* (London/New York: Routledge, 2006), 13.

¹⁶⁹ Rodney Harrison, „What is Heritage?”, *The Journal of the Archives and Records Association* 41, 3, (2020): 11.

¹⁷⁰ Ibid, 13.

¹⁷¹ Laurajane Smith, *USES OF HERITAGE* (London/New York: Routledge, 2006), 26.

потврди корисност прошлости за решавање потреба садашњости. Другим речима, наслеђе је континуирани отелотворени процес стварања наслеђа.

Не можемо да се бавимо наслеђем, а да на споменемо презентацију и интерпретацију. Попадић и овде види јасну разлику. Презентација је, према њему, пажљиво планиран скуп информација и могућности приступања баштинским садржајима, чији су аутори истраживачи, дизајнери или баштински професионалци. Са друге стране, интерпретацију види као целокупност активности, промишљања, истраживања и креативности која стимулише баштински садржај. Према овом аутору, основа разлика је у комуникацији. Када је реч о презентацији, имамо једносмерну комуникацију – од аутора презентације ка публици, док у случају интерпретације двосмерну комуникацију – између посетилаца и баштине.¹⁷²

Интерпретација је процес који настоји да објасни, експлицира или разјасни значење, то је образовна активност која има за циљ откривање значења о природном и културном наслеђу кроз различите медије – било личне или неличне. Лични медији укључују: информативне услуге (нпр. сто у центру за посетиоце), спроведене активности (обиласци са водичем), разговоре (разговори у аудиторијуму у центру за посетиоце, разговори око логорске ватре), живу интерпретацију (историјске реконструкције). Нелични медији би били: аудио уређаји (компакт дискови), писани материјали (леци, водичи), активности које се самостално воде (пешачке стазе), експонати (у центрима за посетиоце, у музејима или изложбама на отвореном), визиторски центри који комбинују многе интерпретативне технике.¹⁷³

Интерпретација наслеђа обогаћује утиске посетилаца и подстиче њихову активност. Осим тога, интерпретација може повећати свест посетилаца и усадити моделе понашања који су пријатељски настројени према природном и културном окружењу. Интерпретација треба да информише о циљевима јавних и приватних институција које управљају заштићеним подручјима (нпр. која је сврха улазница за националне паркове), као и да представи циљеве ових организација, њихове технике и резултате њихове делатности. Она би требало да тежи популаризацији нових идеја (нпр. тренутни трендови у конзервацији и очувању историје), да помогне посетиоцима да схвате историју локације коју посећују, да им објасни техничке и физичке проблеме и појаве, да сугерише нове перспективе на окружење, да им омогући да уоче занимљиве примерке биљног и животињског света. Наслеђе се може интерпретирати у природним окружењима, у оквиру културног крајолика, у музејима, галеријама, центрима за интерпретацију наслеђа, акваријумима, парковима, зоолошким вртovima, објектима индустријског наслеђа, резерватима природе или у оквиру манифестација културног туризма.

Циљеви интерпретације би могли да буду и следећи:

- да усмери посетиоце на основне услуге које одређени локалитет нуди, на опасности, опције снабдевања, доступне хотеле и хостеле, кампове, превозна средства;
- да информише о доступним облицима туризма и рекреације, о политици управе локалитета, о локалној култури и животној средини;
- да се укључи у тумачење природних и културних ресурса и да инспирише да се брине о ресурсима, као и да пружи сарадњу и подршку (укључујући и финансијску);

¹⁷²Milan Popadić, *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine* (Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2015), 144.

¹⁷³Marek Nowacki, *Heritage Interpretation* (Wydawnictwo AWF w Poznaniu, 2012), 16.

- да изазове промену у ставовима и понашању посетилаца тако да обликује ставове и понашања која су пријатељски настројена према природном и културном окружењу.¹⁷⁴

Производ интерпретације је знање посетилаца о локалитетима и објектима баштине. Настаје као резултат интерпретације у виду изложби, знакова, прича, тематских тура, брошура, аудио-визуелних техника. За интерпретацију можемо да кажемо да је остварива онда када посетиоци разумеју зашто је одређена локација, објекат, тема или област тековина локалне заједнице, државе, нације, човечанства и, пре свега, сваког човека. У идеалном случају, интерпретација би требало да резултира ефикасном испоруком информација што већем броју људи. Интерпретацију наслеђа требало би свакодневно емитовати на локалној телевизији и радију, па и у супермаркету, на железничкој станици или аеродрому. Интерпретација треба да тежи да трансформише наизглед обично место у нешто посебно, интригантно, нешто што оставља снажан утисак.

Пре једног века скоро да није било професионалних тумача (интерпетатора) у парковима и другим местима наслеђа. И они малобројни називани су природњацима, водичима, учитељима или трансценденталистима. Пре Фримена Тилдена један човек је био кључан у преобликовању интерпретације у професију какву знамо данас – Енос Милс (Enos Mills)¹⁷⁵ (слика 8). Зарађивао је за живот као планински водич, аутор и предавач, а био је познат и као један од многих водича који су посетиоце упознавали са природним лепотама Стеновитих планина (Rocky Mountains). Милс је такође био један од оснивача Националног парка „Стеновита планина” и креатор образовних програма под називом „Школа стазе” (Trail School). Комбиновао је различите технике интерпретације, писао књиге на ту тему и предавао о уметности и теорији интерпретације. Пре него што је напунио деветнаест година (1889. године), Милс је провео неколико зима у Бутеу (Butte) у Монтани радећи у рудницима бакра да заради довољно новца како би могао да проведе лета истражујући Стеновите планине. Пожар у рудницима заувек је променио његов живот. Није био повређен, али је изненада остао незапослен и убрзо отишао у Калифорнију. Милс никада пре тога није видео океан и био је потпуно заокупљен необичним створењима, вегетацијом и минералима дуж пуне пешчане плаже у близини Сан Франциска. Његово испитивање дало је мало одговора, али безброј питања. Желео је информације о својим открићима, али је био скоро сам на тој зимској плажи. Једина друга особа, видљива на извесној удаљености, био је висок, мршав странац у својим педесетим. Момак је пришао господину и почео да износи своја ентузијастична питања и увиде, тражећи да утоли жеђ за разумевањем. Дечакова незасита радозналост, оштра запажања и младалачки жар подсећали су старијег човека на његове ране дане. Позвао је Милса код себе кући. Старији господин је био Џон Мјур (John Muir), инстинктиван тумач и оснивач организације „Сијера клуб” (Sierra Club). Из овог сусрета је израсло доживотно пријатељство. Мјур ће постати Милсов ментор, а Милс ће постати кључна фигура у оснивању паркова и кад је питању професија тумача.

¹⁷⁴ Ibid, 18.

¹⁷⁵ Professional Excellence, From Tilden to Today, 1.



Слика 8 и 9: Енос Милс и Фриман Тилден, пионери интерпретације
Извор: <https://cdm16079.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15330coll22/id/90268> и
<https://lubimyczytac.pl/autor/190379/freeman-tilden/ksiazki/1>

Други утемељитељ интерпретације баштине био је Фриман Тилден (слика 9). Каријеру је започео као репортер, романописац и новински колорист, пишући о природи. Рођен 1883. у Малдену (Масачусетс), Тилден је био писац од малих ногу. Почео је као рецензент књига за очеве новине, а касније је радио као репортер за новине у Бостону, Њујорку и Чарлстону. Такође је писао белетристику и драме, а четрдесетих је скренуо пажњу на значај националних паркова и њихов важан допринос америчком наслеђу. Тилден је волео да посећује паркове и био је нашироко поштован као учитељ, ментор и филозоф. Након што је темељно анализирао дугогодишњи рад тумача у националним парковима, поделио је своја открића у књизи „Интерпретација нашег наслеђа” (*Interpreting Our Heritage*), објављеној 1957. године. Ово дело постало је класични уџбеник интерпретације у којем су изложени принципи и теорије тумачења наслеђа. Тилден је у овој књизи обликовао професију тумачења. Један од његових често цитираних израза који је обухватио, не само важност тумачења, већ је и помогао да се објасни његова животна страст је био: „Кроз тумачење, разумевање, уважавање; кроз поштовање, заштиту” (*Through interpretation, understanding, appreciation; through appreciation, protection*).¹⁷⁶ Тилден своју филозофију о интерпретацији започиње следећим размишљањем: „Сваке године милиони Американаца посећују националне паркове и споменике, државне паркове, бивша ратишта, историјске куће у јавном или приватном власништву, велике и мале музеје – места на којима се чувају светиње и блага у којима се може уживати у причи о природном и културном наслеђу. На већини таквих места посетилац је, ако жели, изложен некој врсти изборног образовања (или информалног) које је у неким аспектима супериорно у односу на оно у учионици, јер је овде у питању сусрет са стварним

¹⁷⁶ Freeman Tilden <https://protectnps.org/centennial-biographies-2/freeman-tilden-1883-1980/>, (преузето 28.7.2022).

елементима наслеђа, било да је то чудо природе или дело човека. Личном посетом историјског локалитета можемо да стекнемо знање какво ниједна књига не може да пружи.”¹⁷⁷

Фриман Тилден дефинише интерпретацију као „образовну активност која има за циљ да открије значења и односе кроз употребу оригиналних објеката, искуством из прве руке и илустративним медијима, а не само да пренесе чињеничне информације”.¹⁷⁸ Користећи своје искуство тумача за Службу националних паркова као основу за формулисање својих ставова, Тилден је успоставио шест принципа који ће послужити као основа за ефикасно тумачење. Био је убеђен да ће сваки интерпретативни напор, било писмени или усмени, или пројектован помоћу техничких уређаја, ако се заснива на ових шест принципа, бити исправно усмерен. Неизбежно је да ће постојати разлике у карактеристикама које произилазе из различитих техника и личности интерпретатора.

Следи детаљан приказ Тилденових принципа интерпретације:

Први принцип интерпретације: „Свака интерпретација која не повезује оно што се приказује или не повезује садржај са личностима посетилаца или са њиховим искуствима биће стерилна.”

Тилден наводи да су разлози због којих људи посећују паркове, музеје, историјске куће и слична места толико бројни и разноврсни да би њихово набрајање заузело неколико страница књиге. Оно што предлаже је да би требало да се позабавимо не бројношћу посетилаца него разлозима њихове посете одређеном локалитету, постављајући следеће питање: „Који је интерес посетиоца да овде буде са нама?” Одговор лежи у томе да је главни интерес посетиоца све што је у вези са његовом личношћу, искуствима и његовим идеалима. Одрасли посетилац узима здраво за готово да интерпретатор поседује посебна знања која њему самом недостају и управо у тој мери поштује и то знање и оног ко знање нуди (нарочито ако је у униформи). Он не жели толико да му се прича, колико да се с њим разговара. Што се тиче наговештаја да је главни интерес посетиоца нешто што се тиче њега самог, овај став одрасле особе не треба мешати са оним што обично називамо себичност. То, према Тилдену, не само да није иста ствар, него скоро ништа нема заједничко с тим.¹⁷⁹

Тилден надаље у оквиру свог првог принципа указује је на потребу људи да се повежу са својом прошлошћу. Своју тезу објашњава чињеницом да се сваки појединац сматра делом једне шире целине (која укључује његове претке, њега самог и нерођене потомке). Тако појединац, иако скромног статуса, постаје велики човек, члан велике групе. Следећа ствар коју Тилден повезује са посетиоцима је осећај среће (једном је чак интерпретаторе у Служби националних паркова назвао „посредницима среће”). Он сматра да национални паркови и тумачи, срећно удружени, могу да понуде оне елементе помоћу којих људи могу да оживе своје скривене капацитете за срећу. Ако посетилац можда и не зна који га је импулс довео на неко место, он је из неког разлога расположен. Изазов за тумача је да искористи ово расположење, чак и ако оно произилази из пуне радозналости или хира. Мало је вероватно да ће посетилац реаговати на нешто, осим ако оно што тумач

¹⁷⁷ Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 3.

¹⁷⁸ *Ibid*, 8.

¹⁷⁹ *Ibid*, 12.

изговара или показује не дотиче његово лично искуство, мисли, наде, начин живота, друштвени положај и слично. Ако тумач не може да повеже его посетиоца са оним што тумачи, посетилац га можда неће физички напустити, али ће изгубити интересовање. У музеју, тумач (нпр. археолог или аутор изложбе) ретко кад долази у контакт са посетиоцима.¹⁸⁰ Уместо тога, он оставља поруку за њих, обично у виду легенде. У вези са тим, Тилден цитира др Брауна Гуда (Brown Goode): „Музеј је добро уређена збирка легенди, илустрована експонатима.” Наводи пример у Вит музеју у Сан Антонију у Тексасу (Witte Museum in San Antonio, Texas), где је једна легенда (која се односила на костур мамута) гласила: „Праисторијски мамути живели су овде у Тексасу пре само неколико хиљада година. Лутали су равницама у великим крдима. Постоје велике шансе да су живели управо овде где ви сада стојите.” Том тврдњом, мамути нису више нека створења из далеке прошлости него бића која су била баш ту где су посетиоци сада. Други пример којим се илуструје повезивање предмета са личним осећајем посетиоца налази се у кући Френклина Делана Рузвелта у Хајд парку у Њујорку (Home of Franklin D. Roosevelt National Historic Site), тачније у соби у којој је председник рођен. Уместо да посетиоца дочека легенда „У овој соби је рођен председник Рузвелт”, креативни тумач је легенду осмислио овако: „Оно што видите је репродукција телеграма који је срећни отац Џејмс Рузвелт (James Roosevelt) послао пријатељу у у којем га обавештава да је постао отац здравог дечака од 4 килограма и 300 грама.”¹⁸¹ Посетилац након овакве легенде одмах осети сродство, не само са Рузвелтовима, већ и са кућом и читавом облашћу. Посетилац на крају види ствари својим очима, а не очима тумача, тумачећи његове речи најбоље што може, али искључиво у односу на своје лично искуство. Вешт тумач би требало посетиоцу што чешће да поставља питања попут: „Шта би ти урадио/ла у сличној ситуацији? Каква би била твоја судбина? Шта је пожељно да се уради у датој историјској ситуацији?” Тумачење би, према томе, требало што више да се фокусира на паралеле са нашим свакодневним животом јер људи из прошлости су се играли, волели, свађали, обожавали, у суштини исто што и ми данас.

Други принцип интерпретације: „Сама информација није тумачење. Тумачење је процес откривања заснован на информацијама. Иако су то потпуно различите ствари, свако тумачење укључује информације.”

„Једноставна чињеница да је нека велика битка добијена или изгубљена оставља благ утисак на наш ум, док нашу машту и пажњу више може да узбуди и привуче детаљан опис далеко безначајнијег догађаја. У људској природи је да више ценимо знање о човечанству него пуко познавање онога што се десило током историје.”¹⁸² И Милс је својевремено утврдио слично: „Водич у природи повезан је са великом количином информација и одређеним обликом образовања. Но, вођење кроз природу је више инспиративне него информативне природе. Водич изазива интересовања бавећи се значајним принципима, а не небитним и безбројним информацијама. Циљ тумачења је да се осветли и открије примамљив свет.” Сврха тумачења, дакле, иде даље од пружања

¹⁸⁰ Ово искључиво треба посматрати са аспекта тумачења наслеђа средином прошлог века (тачније 1957), када музејска комуникација није била развијена као данас, односно када музеј није био фокусиран ка публици у мери у којој је данас.

¹⁸¹ Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 14.

¹⁸² *Ibid*, 18.

информација, у циљу дубљег откривања значења и истине.¹⁸³

У даљем објашњењу овог принципа тумачења, Тилден наводи пример Чарлса Дарвина (Charles Darwin). Када је Дарвин био млад, путовао је скоро пет година британским ратним бродом „Бигл” (Beagle). Извештај о његовом обиласку света објављен је под насловом „Крстарење Биглом” (The Cruise of the Beagle), а књига је постала класик. У овој књизи Дарвин показује да научник може да буде и одличан тумач, са истанчаним осећајем шта је све потребно како би научна открића била занимљива просечном човеку. У Јужној Америци Дарвин је једно време био у планинском ланцу Успалата Кордиљера. Топографију и геологију овог подручја описао је користећи исправне информације: „Састоји се од разних врста подморске лаве, која се смењује са вулканским пешчаним камењем и другим седиментним наслагама... из ове сличности са терцијалним слојевима на обалама Пацифика очекивао сам да ћу наћи силицификовано дрво.” Иако значајно научно откриће, ово би за лаика била само информација која га не би посебно одушевила. Дарвин даље описује да је видео место (тачку) на којем је група лепог дрвећа њихала своје гране на обали Атлантика у моменту док се океан примицао подножју Анда.¹⁸⁴ У сваком случају, Тилден сматра да је на Дарвиновом примеру могуће уочити разлику између онога што је информативно и онога што је интерпретативно, те наводи да је Дарвин, када је употребио реч „тумачење”, јасно показао да никада није бркао те две ствари.

Следеће што Тилден наводи у контексту другог принципа интерпретације је пример Роберта Ф. Григса (Robert F. Griggs) о Катмаиу, вулкану који је еруптирао у јуну 1912. године. Била је то једна од најстрашнијих вулканских експлозија свих времена, али је Катмаи био толико удаљен да је чак и његов назив био непознат већини људи. Но, Григс је пронашао начин да овај догађај учини стварним и застрашујућим. Обратио се читаоцима „Националне географије” следећим речима: „Замислите овакву ерупцију у сред Њујорка. Читав град био би затрпан са четири и по метра пепела и подвргнут врућим гасовима. Стуб паре јасно би се видео из Албанија, Филадельфија би била прекривена сивим пепелом, а њени становници би пипали око себе у потпуном мраку око шездесет сати... Звуци експлозије чули би се чак до Атланте и Сент Луиса. Испарења би се приметили чак до Денвера, Сан Антонија и Јамајке...”¹⁸⁵ Суштина овог принципа је да, без темељног рада професионалца (историчара, природњака, археолога), тумач не може да почне свој рад. Али понекад је приметно нестрпљење професионалца и став да јавност не показује довољно интересовања за информације које пласира, уз чест коментар да је просечна особа недовољно паметна. Истина је заправо потпуно супротна – особа поседује урођену интелигенцију која јој не дозвољава да затрпа свој ум неисprobаним информацијама. Осим тога, Тилден сматра да, ма колико год глуп или необразован био, чак и најравнодушнији грађанин памти и реагује на теме повезане са прошлошћу његове земље – Французу не морате објашњавати Јованку Орлеанку, она је за њих симбол патриотизма и светости.

Трећи принцип интерпретације: „Интерпретација комбинује више уметности, било да се ради о научном, историјском или индустријском наслеђу. Свака уметност је само у одређеној мери поучна (научна).”

Тумачење трећег принципа започињемо занимљивим Тилденовим примером.

¹⁸³ Larry Back and Ted C. Cable, *The Gifts of Interpretation: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture* (Urbana IL: Sagamore Publishing, 2011), 23.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 22.

Професор се бацио на софу и јаукао: „Ја сам као професор безнадежан промашај!” Његова супруга је покушала да га утеши: „У питању је само тренутак утучености, драги мој. Зашто би себе сматрао неуспешним?” Муж јој је одговорио: „Није тренутно, примећујем то већ неко време. Моји ђаци месецима показују интересовање за све што им говорим.” У том моменту велика радост је заблистала у жениним очима. „Одувек сам знала”, повикала је „Ти си песник! Баш сам срећна што си и ти то напoкон открио. Сада ћемо срећно гладовати заједно.”¹⁸⁶ Пре него што је Тилден илустровао пример професора (и његових поучно-уметничких напора), и Милс је имао слично размишљање. Наиме, Милс је описао једну колегиницу која је, према њему, имала „сврху, заправо – визију”. Свакодневно је гомилала искуство и информације. Овим се бавила и као уметница која је поседовала визију која јој је омогућила да излете у природи учини трајним и сврсисходним искуством, подстицајним за развој. У том смислу, овај принцип изазива све тумаче да тумачење третирају као креативну активност.¹⁸⁷

Пре или касније, тумач се мора суочити са питањем да ли се бави науком или уметношћу. Тумачење је једно или друго, не може бити обоје. Ако је у питању уметност, тумачење може да се ослања на све науке. Али ако је у питању наука, она неће имати стрпљења са, како Тилден сликовито наводи, „слатком и безбрижном лакоћом писања”. Тилден у ту сврху користи пример Алберта Мајклсона (Albert A. Michelson), наводећи да му је „његова судбина одредила да буде научник, иако је био и велики уметник”. Сама чињеница да је Мајклсон изабрао да буде једно, а не друго, довољна је да укаже да у пракси наука и уметност нису компатибилне.¹⁸⁸

Тилден је образовање окарактерисао као „маштовито третирано знање”. Наука не може да приушти маштовито поступање са знањем онако како то може уметник, иако су велики научници били људи велике маште. Дакле, ако посматрамо образовање као науку, једини начин на који тумач може да постигне такав циљ јесте да се окрене уметности. Тумач мора да се служи уметношћу, а у најбољем случају постаће песник.¹⁸⁹ Иако се многи тумачи са овим неће сложити (јер никад у животу нису написали нити једну песму), Тилден их храбри тако што им поручује да они себе уопште не познају. Он сматра да су сви они, у извесној мери, песници и уметници. Лако се може десити да их обузме осећај среће када чују дивну мелодију, а да нису виртуози. То поткрепљује и следећим личним примером: „Једном приликом дуго је путовао аутомобилом са неким бизнисменом. После неколико сати дошао је до закључка да је авантура од почетка била грешка за оба сапутника. Тилден је сматрао или бизнисмена досадним или себе досадним, или обојицу досадним. Од њега није могао да извуче ништа осим уобичајених општих прича до те мере да се путовање претворило у ноћну мору. Кад су коначно дошли до брда Беркшира, његов сапутник који никада раније није био тако далеко према истоку на тренутак се загледао у беле бреге са зеленим лишћем. Затим је изговорио: „Погледајте! Та стабла као да јуре низ брдо да оперу ноге у потоку.” Реагујући на његов поетски утисак, Тилден је у ствари видео тачно оно што је бизнисмен видео у даљини. Тумач који користи уметност, стварајући „причу” од материјала, лако ће бити прихваћен (и боље разумљив) од стране људи који поседују уметничку вредност. Тилден предлаже да тумачи уроне у своје

¹⁸⁶ Ibid, 26.

¹⁸⁷ Larry Back and Ted C. Cable, *The Gifts of Interpretation: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture* (Urbana IL: Sagamore Publishing, 2011), 23.

¹⁸⁸ Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 26.

¹⁸⁹ Ibid.

уметничко уважавање, да свом материјалу дају облик и живот и да испричају причу, а не да рецитују инвентар. Историја забаве нас подсећа да досадна представа има досадну публику и да морамо бити пажљиви према речи „забава”, као и да не заборавимо да се људи углавном са нама друже због уживања, а не због давања информација.¹⁹⁰

Тилден се у оквиру трећег принципа бави и количином информација или, како сам каже, гомилом детаља која се користи приликом тумачења. Вешт саговорник тачно зна где је почео и куда иде. Ако и унесе у тумачење нешто што изгледа као дивергенција, брзо ће је евидентирати и почети да искључује речи и фразе које не воде директно до предвиђеног циља. Такође, њему неће сметати ако до закључка посетилац стигне пре него што он сам до њега стигне. Најуспешније сценске представе можда нису оне које држе публику у мраку док се завеса не спусти, него, напротив, оне у којима је публика у стању да погоди тачан исход представе. Од тог тренутка публика је дупло задовољна, а нарочито је радује чињеница да је довољно паметна да учествује у решавању сценске радње. Тумач који ствара целину тако што одваја нејасне детаље и кристалише причу је тумач чији слушаоци корачају заједно са њим, они су сапутници у маршу. У одређеном тренутку интерпретирана прича постаје њихова прича колико и његова. Тумач, према свему наведеном, мора да користи комбинацију уметности, док ће се највише ослањати на вештину реторике, односно на уметност писања или говора. То подразумева и вештину изношења идеја прилагођених свакој ситуацији.

Четврти принцип интерпретације: „Главни циљ тумачења није да поучи него да изазове провокацију”.

„Умећа образовања, која ће у будућности мотивисати људе да уче, различита су и већа од оних која су била заступљена у школама. За ново образовање траже се заправо нови начини привлачења знања. Привлачно знање најпре придобија ученика, а затим га и задржава. Оно, затим, увећава његову генијалност, а тиме и његово памћење, док сувопарно знање негује његово памћење науштрб његовог ума. Напослетку, такво знање је кохерентно само са собом, оно омогућава ученику да га усваја сам за себе, чиме му пружа и осећај уживања.”¹⁹¹ И Милс је констатовао нешто слично: „Ово ново занимање (мисли се на тумачење) ће вероватно бити далекосежно по својим утицајима, оно је инспиративно и образовно, оно је у стању да буди осећања и да развија ум.” Другим речима, тумачи имају изазов да покрену и интелектуалне и емоционалне одговоре.¹⁹²

Давање упутстава се одвија тамо где је образовање примарна сврха сусрета између наставника и ученика. То се најчешће дешава у учионици, али се може применити и на терену ван школе. Када су још 1899. професори колеца почели да одводе своје студенте у подручја која су касније постала национални паркови, њихова сврха је била подучавање. Ученици, стога, нису тамо одвођени како би гледали пејзаж, како би се опуштали или размишљали. Када говоримо о интерпретацији, фокус није толико на подучавању, колико на нечему што бисмо могли назвати провокацијом.¹⁹³ Истина је да посетиоци на овим местима често желе праве информације, које бисмо могли назвати поуком, а добар тумач ће увек моћи да подучава када се то од њега захтева. Али сврха тумачења је да подстакне

¹⁹⁰ Ibid, 29.

¹⁹¹ Ibid, 32.

¹⁹² Larry Back and Ted C. Cable, *The Gifts of Interpretation: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture* (Urbana IL: Sagamore Publishing, 2011), 23.

¹⁹³ Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 32.

посетиоца да прошири своје хоризонте интересовања и знања, и да стекне мало већу истину од оне која се крије иза обичних чињеница. Места као што су национални парк, споменик, некадашње ратиште, имају идеалну прилику да покажу да се помоћу интерпретације може стећи лично искуство са објектима које су изродили природа или човек.

Тилден указује на једну концизну и дубоку изјаву која гласи: „Кроз тумачење, разумевање; кроз разумевање, уважавање; кроз поштовање, заштиту.”¹⁹⁴ Онај ко разуме, неће својевољно уништавати природу, јер ако је истински разуме, знаће да је у одређеном степену део исте те природе, те мора да је поштује и штити. На крају, Тилден за ово наводи једу врло ефектну и рекли бисмо, инстант драматичну ситуацију. Групи туриста је показивао прелеп крајолик и објашњавао им које су све физичке и хемијске силе биле потребне како би све у природи настало – стене, трава, жбуње, дрвеће, називајући их „нашим стенама, нашим травама, нашим шумама”. Затим је покушао да укаже да су за стварање такве лепоте били потребни векови и векови, а потом је врло драматично, уз једноставно пукетање прстију изговорио како би све то могло да се уништи једном запаљеном цигаретом. Управо ову ситуацију Тилден не сматра поучавањем него – провокацијом.¹⁹⁵

Пети принцип интерпретације: „Циљ интерпретације је да представи целину, а не део. Путем интерпретације обраћамо се комплетном човеку, а не делу његове личности.”

Милс је за доброг тумача говорио да ће прво видети велике и значајне догађаје, да ће схватити односе а да ће тек касније размотрити детаље. Тумачи морају бити свесни целокупне сфере свог рада и ту целину саопштавати као превасходну тему или тезу.¹⁹⁶ Тилден у оквиру петог принципа најпре износи размишљање о речи „цео” сматрајући да је она некада означавала да је нешто „здро”¹⁹⁷, убеђен да ниједно људско биће не може да буде здраво уколико се осећа добро само у појединим физичким и моралним сегментима. Стога је основна сврха интерпретације да представи целину, а не део, ма колико одређени део био занимљив. Тилден сматра да посетилац има три ограничења – време, капацитете упијања (информација, искуства) и новац.¹⁹⁸ Иза овог става крије се сликовито образложење: „Замислите себе у присуству посетиоца са неке друге планете. Тај посетилац је чуо за птицу, али је никада није видео. Ви знате све о птицама. Можда ћете желети да му кажете да је крило птице (по анатомији) слично руци човека, или предњој нози коња, или бочном перају код рибе. Птица је, као биће које се храни инсектима, пријатељ фармера, док, са друге стране, тај исти фармер неке врсте птица лови због хране. Могли бисте му рећи стотину занимљивих чињеница о птицама, па чак и то да птица није ништа више од ваздуха прекривеног перјем. Посетилац би се сигурно запитао шта је то птица. Птица је мала целина, а не скуп делова и атрибута.”¹⁹⁹

Када тумач приликом обраћања групи користи интерпретацију која тежи да се бави скупом чињеница, и посетиоцима и самом тумачу све постаје досадно јер се интерпретација претвара у стереотипни перформанс. Такав клише је готово немогућ када

¹⁹⁴ Ibid, 38.

¹⁹⁵ Ibid, 39.

¹⁹⁶ Larry Back and Ted C. Cable, *The Gifts of Interpretation: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture* (Urbana IL: Sagamore Publishing, 2011), 23.

¹⁹⁷ У питању су енглеске речи „whole” и „healthy”.

¹⁹⁸ Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 40.

¹⁹⁹ Ibid, 41.

тумач, било интуитивно или плански, успе да пренесе целину. Стога тумач мора да пође од следећег принципа: Далеко је боље да посетилац са локалитета оде са једном или више целих слика у свом уму него са мноштвом информација које га остављају у недоумици о локалитету. Тилден за ово користи неколико примера, најпре Национални парк Биг Бенд (Big Bend National Park), пустињско-планинско-речну дивљину у којој се огромна рашчлањена планинска маса магматских стена уздиже из равнице и спушта према реци Рио Гранду (Rio Grande). Гледано из угла природњака и археолога, постоји хиљаде занимљивих чињеница које би могле бити испричане о томе шта се овде током времена догађало. Шта би међу толиким карактеристикама (које никако не могу потпасти у једну туристичку руту) могла бити целина која би узбуркала машту и навела посетиоца да сазна нешто више о овом локалитету? Тилден предлаже тумачима да се посетиоцима обратe речима о падавини и суши које владају на том месту: „Овако би ваша земља и сав живи у њој изгледали са четрдесет центиметара кише и снега годишње”, сматрајући да је управо то целина.²⁰⁰

Шести принцип интерпретације: „Приликом тумачења намењеног деци (нпр. до њихове дванаесте године) требало би водити рачуна да то не буде разводњена презентација за одрасле, већ да суштински следи другачији приступ (у најбољем случају да буде посебан програм).”

И шести, последњи Тилденов принцип, започињемо размишљањем Милса који је сугерисао како ће се детиња жеља развијати једино ако се информације дају на начин који је привлачан.²⁰¹ Тумачи морају да буду свесни да различите животне фазе представљају различите потребе и интересовања, а самим тим и различите приступе тумачењу. Проблем на који Тилден указује везан је за (деци) нејасне и академске изразе. Наводи пример једног природњака који је разговарао са децом школског узраста и употребљавао реч „екологија”. Тилден тврди како је та реч и кад је он био ђак представљала нешто тешко и нејасно уз констатацију да тешке речи означавају ствари за које нисмо спремни да будемо заинтересовани. Природњак је претходно објаснио деци да та реч означава животну заједницу траве и дрвећа, инсеката и птица, глодара и гмизаваца, дакле више актера чија судбина је везана за исто место. Деца су била фасцинирана овом идејом и њеном конотацијом. Тилден сматра су најефикаснији програми за децу на оним локацијама која су у стању да најлакше уговоре посету школских група. Ту пре свега мисли на дневне посете, иако локалитет, као што је на пример Колонијални Вилијамсбург, нуди смештај и за дужи боравак. Осим тога, Тилден је сигуран да би сваки локалитет који жели да се бави интерпретацијом, то могао и учинити, и то на врло јефтин начин.²⁰²

Старосна граница од 12 година, која се наводи у овом принципу, наизглед звучи произвољно, а заправо је одређена намерно. Утврђено је да децу виших разреда основне школе и средњошколце дефинитивно занимају садржаји као што су лектира, усмена презентација и други медији, готово у истој мери као и одрасле. У млађим годинама деца уче имена ствари феноменалном брзином. Тумач који се бави и децом и одраслима приметиће жељу за информацијама у једном случају и благу аверзију према истом, у другом случају. Ова разлика сама по себи сугерише да тумачење за децу подразумева

²⁰⁰ Ibid, 42.

²⁰¹ Larry Back and Ted C. Cable, *The Gifts of Interpretation: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture* (Urbana IL: Sagamore Publishing, 2011), 23.

²⁰² Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 48

суштински другачији приступ. Једна од ових принципа лежи у употреби суперлатива. Код деце је врло значајно ако слушају или још боље посматрају „највеће јаје” (ноја), „најмање јаје” (колибрија), скелет „највеће животиње” (кита), или пак највећу статуу коју свако од њих може да додирне пролазећи поред.²⁰³

Још једна карактеристика, веома изражена код млађе деце, је потреба да се лично испитује и то кроз три чула, најпре вида и слуха, али и кроз нагон да се сазна „какав је то осећај”. У прошлости се интерпретација није бавила могућностима за задовољење овог тактилног нагона, док се сада (у време Тилдена) тумачење за децу много више базира на искуству, далеко више него кад се ради о одраслој публици. Он за ово наводи пример Мале црвене школе (Little Red Schoolhouse) у Шумском резервату округа Кук (Cook County Forest Preserve) на чијој смерници је писало нешто попут „помириши”. Ово искуство превазилази пуки мирис самог предмета, оно одводи дете у поља сличних или повезаних мириса и негује (или обнавља) памћење мириса. Ово се не ради без разлога. Наиме, многа градска деца су ускраћена за искуства која укључују мирисе захваљујући урбанизацији, те таква сазнања могу да добију само у поменутом резервату. Други пример за тактилни доживљај је Музеј фармера у Куперстауну (Cooperstown Farmers' Museum) у којем постоји велики број предмета који се односе на сеоски живот из XVIII и XIX века, а које посетиоци могу додиривати и њима руковати. Овај потез челника ове установе (осећај добродошлице и могућност употребе предмета) доводи до смањења вандализма међу посетиоцима. Став о односу деца/одрасли Тилден покушава да одбрани тако што каже да су многи писци у књижевности за одрасле доживели неуспех у покушају да пишу књиге за децу.

За следећи пример Тилден наводи Парк природе „Рок Крик” (Rock Creek Park) у оквиру којег је стара камена кућа позната као Вила Клингл (Klingle Mansion) претворена у складиште експоната и уређаја за рад који се односе на свет природе. Вила обилује мноштвом предмета који се могу додиривати и којима се рукује. Тилден оваква места назива местима авантуре и чврсто верује да она пружају осећај дружења док мање служе директном подучавању. За добар пример интерпретације прилагођене деци Тилден наводи и Село Гринфилд које пре обиласка нуди поруку на филмској траци под називом „Музеј је прича”. Музеј овим потезом има две намере: да нагласи ту чињеницу (да је музеј прича) и да скине наводно проклетство са речи „музеј” (иако Тилден сумња да се мала деца плаше те речи колико је се одрасли плаше).²⁰⁴

Идентификација деце са историјском сценом је такође проблем на који је Тилден покушао да укаже. У том смислу се дотиче примера Тврђаве Сан Маркос у Светом Августину (Castillo de San Marcos in Saint Augustine). У тврђави је, тачније у луци, некада стајао мали бронзани топ који је био уперен према унутрашњости тврђаве. Деца би често питала следеће: „Зашто је топ окренут на ту страну кад непријатељ долази из другог правца?” Одрасла особа готово никад не би гласно изнела ову примедбу. Ради се о томе да се деца обично не плаше да поставе питање, за разлику од већине одраслих који то неће учинити, махом из страха да не изговоре неку погрешну ствар. Да би се искористила способност детета да се повеже са сценом из историје, неке институције припремају школе материјалом пре посете локалитету. То чине описном литературом, позајмљеним филмским тракама и другим материјалима намењеним нижим и вишим разредима. Запослени у Колонијалном Вилијамсбургу тако тврде да ученици који користе унапред

²⁰³ Ibid, 49.

²⁰⁴ Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 52.

материјал стичу квалитетније искуство учења на локалитету. За сам крај Тилден додаје како је убеђен да тумачење за децу захтева посебну врсту способности, нарочито за оне најзахтевније посетиоце – адолесценте.²⁰⁵

3.6 Струковна удружења – промотери музејског театра

Музејски театар експанзију доживљава осамдесетих година прошлог века, када се формирају и прва професионална удружења с циљем промовисања локалитета који спадају у групу музеја на отвореном (који у највећој мери користе драмске алате у интерпретацији) и развоја интерпретације наслеђа путем драме. У овом одељку представљамо следеће организације: ALHFAM, AEOM и IMTAL.

3.6.1 ALHFAM

Идеја о оснивању ALHFAM-а (The Association for Living History, Farm and Agricultural Museums) или Удружења за живу историју, фарме и пољопривредне музеје настала је септембра 1970. године у Сједињеним Америчким Државама када су се двадесет три истомишљеника састала током конференције Друштва за пољопривредну историју (Agricultural History Society) у Старом селу Стурбриц. Учесници овог догађаја су расправљали о различитим перспективама нових врста музеја – фарми живе историје – и одлучили су да наставе да комуницирају и да се редовно састају. Прича није стала само на идеји. Удружење ALHFAM је званично почело да функционише новембра 1970. године, а први број „Билтена живих историјских фарми” (Living Historical Farms Bulletin) објављен је месец дана касније. Први директори новонастале организације били су Џон Т. Шлебекер (John T. Schlebecker) са Смитсоњијан Института, Вејн Д. Расмусен (Wayne D. Rasmussen) из Министарства пољопривреде и Ернст Т. Кристенсен (Ernst T. Christensen) као представник Сервиса националних паркова. Они су у априлу 1972. године потписали Статут организације и преузели одговорност над удружењем. Две године касније десио се други састанак ALHFAM-а, у Музеју фармера у Куперстауну, у Њујорку (The Farmers' Museum, Inc. in Cooperstown, New York), када се делатност организације проширила и била инкорпорирана у држави Мериленд. Чланови су се тада обавезали да ће у будућности да:

- подстичу истраживање, објављивање и обуку о историјским пољопривредним праксама;
- олакшавају размену пољопривредних информација и предмета;
- развијају генетски фонд угрожених пољопривредних биљака и животиња;
- спонзоришу научне симпозијуме и публикације које се баве историјом пољопривреде;
- акредитују живе историјске фарме и пољопривредне музеје;
- негују код садашњих и будућних генерација уважавање и разумевање идеја и идеала који су допринели величини америчке пољопривреде.²⁰⁶

ALHFAM је поставио стандард у музејској области због залагања за коришћење репродукција уместо оригинала у музејским програмима, због систематског прикупљања и очувања живих колекција (залиха и усева) и због ширења идеје. Публикације које је ова организација издавала, као што су „Приручник живих историјских фарми”, као и чланци

²⁰⁵ Ibid, 54.

²⁰⁶ ALHFAM, "Expanded History", <https://alhfam.org/Our-History> (преузето 2.9.2022).

објављени у годишњим зборницима, пружили су теоријске информације о концептуализацији живе историјске фарме. Од самог почетка организација је привлачила многе људе који не раде у фармама и пољопривредним музејима, као и људе ван Сједињених Америчких Држава. Убрзо је удружење постало међународно по обиму, оснивајући регионалне организације и организујући конференције како би што више људи могло да им се придружи. Неформалност је постала заштитни знак организације, а атмосфера лежерна, забавна и пријатељска.²⁰⁷ Нови чланови нису долазили само из музеја на отвореном, већ и из урбаних музеја, музеја кућа и из традиционалних музеја базираних на изложбама. У последњих пола века, дефиниција живе историје се проширила како се њена пракса ширила и расла. Док је пољопривреда остала централна за њену мисију, чланови су желели да признају и укључе живу историју као технику интерпретације где год да се нађу и шта год тумачили. Она је опстала и напредовала јер су њени чланови препознали потребу да се развијају упоредо са променом њеног поља. У прилог томе иде чињеница да су многи од двадесет три оснивача били економски историчари²⁰⁸, али су им се убрзо придружили фолклористи и интерпретатори живе историје који су нарочито утиснули своје појмове тумачења на припаднике осталих професија.²⁰⁹ Из таквог раста настале су регионалне групе које су пружале додатне могућности члановима да се умреже на локалном нивоу. Чланови удружења су до 1997. године расправљали о могућностима (и предностима) промене назива како би се одразио већи утицај живе историје на тумачење у односу на историју пољопривреде. ALHFAM је остао привржен свом акрониму, али се ипак десила једна измена – додат је зарез у називу с циљем да се прошири публика. Тако од 7. августа 1998. године ALHFAM представља Асоцијацију за живу историју, фарме и пољопривредне музеје (The Association for Living History, Farm and Agricultural Museums), чиме је прикладно преоријентисана и постављена за наредне генерације. Није само промена назива обезбедила опстанак овог удружења него и његова мултидисциплинарна природа која је омогућавала члановима да „прикажу своје незнање” на позитиван начин. То значи да су чланови „били радознали и да су истраживали прошлост из различитих перспектива – археологије, географије, материјалне културе, биологије, па чак и парапсихологије, јер су стварно желели да науче нешто и нису дозволили да им проблем дисциплинског и професионалног стоји на путу”.²¹⁰

У складу са променом имена, проширене су и намене организације. Као што сам слоган каже, ALHFAM је „Организација људи који оживљавају историју”.²¹¹ Отворена је за све људе и институције заинтересоване за живе историјске фарме, пољопривредне музеје и музеје на отвореном, укључујући историју, народни живот и пољопривреду (без намере да се на томе ограничи). Организација дели практична знања и вештине међу онима који чине историју релевантном за савремени живот. Снагу црпи из разнолике мреже својих чланова, кроз размену искустава, истраживање и кроз страст за партиципативним учењем.²¹² ALHFAM је данас водећа организација која користи живу историју као технику

²⁰⁷ R. B. Bartgis, “Review of The Living History Anthology: Perspectives from the ALHFAM” ed. by Martha B. Katz-Hyman et al. *The Public Historian* 42, 2 (2020): 6.

²⁰⁸ Економски историчар је првенствено фокусиран на историју капитализма, политичку економију, монетарну историју и историју економске мисли.

²⁰⁹ ALHFAM, “Expanded History”, <https://alhfam.org/Our-History> (преузето 2.9.2022).

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ R. B. Bartgis, “Review of The Living History Anthology: Perspectives from the ALHFAM” ed. by Martha B. Katz-Hyman et al. *The Public Historian* 42, 2 (2020): 6.

²¹² ALHFAM, “About”, <https://alhfam.blog/about/> (преузето 4.9.2022).

интерпретације и која окупља практичаре широм света. Успешан рад ове организације је 2014. године привукао пажњу издавачке куће, која их је питала да ли би били заинтересовани да направе књигу која би показала шта организација има да понуди и истражила обећање и праксу живе историје. Књига је понела радни наслов „Жива историја 101” чији циљ је био: истраживање основне премисе, спровођење истраживања и прикупљање оних који подржавају живу историју, успостављање добрих пракса за администрацију и планирање програма, обука за даље пружање квалитетног обрзовања и интерпретације, бављење живим збиркама и, на крају, разумевање изазова и награда у области живе историје.²¹³ Четири године касније излази књига „Антологија живе историје: Перспективе из ALHFAM-a” (The Living History Anthology: Perspectives from ALHFAM). Књига садржи двадесет шест практичних есеја о оснивању, развоју и вођењу музеја живе историје. Осим тога, нуди и теме о стратешком планирању, управљању људским ресурсима, истраживачким програмима, политици ангажовања разнолике публике (укључујући и врло специјализоване циљне групе као што су староседеоци), затим теме јединствене за ову област, као што су реконструкција, историјски занати и рад са машинама и стоком.

3.6.2 АЕОМ

АЕОМ (Association of European Open Air Museums) је Удружење европских музеја на отвореном. Повезан је са удружењем ICOM (International Council of Museums) и сарађује са људима и институцијама широм света. Циљ АЕОМ-а је размена научних, техничких, практичних и организационих искустава у вези са музејима на отвореном и промоција делатности музеја на отвореном.²¹⁴ У ту сврху, удружење организује састанке својих чланова и промовише публикације и зборнике у складу са својим циљевима. Стога се музеји на отвореном дефинишу као научне збирке на отвореном различитих типова објеката, које као конструктивне и функционалне целине илуструју насеобине, станове, привреду и технологију. Осим тога, АЕОМ представља своје чланове у односу на европске и друге интернационалне организације.

3.6.3 ИМТАЛ

ИМТАЛ (International Museum Theatre Alliance) или Међународно удружење музејског театра је непрофитно, професионално удружење практичара и присталица музејског театра. Њихова мисија је да подрже употребу позоришта и позоришних техника за успостављање емоционалних веза, изазивање акције и да музејском искуству дају јавну вредност. ИМТАЛ укључује следеће области: уметност, науку, историју, дечије музеје, историјске локалитете, зоолошке вртове и акваријуме, као и музејске стручњаке који у њима раде. Људи који се придружују организацији ИМТАЛ су професионалци из следећих бранши: глумци, извођачи, васпитачи, режисери, драматурзи, студенти и наставници. ИМТАЛ је основала Кетрин Хјуз 1990. године у Сједињеним Америчким Државама. Од 1999. године постоји и европска подружница (ИМТАЛ Europe), сестринска организација са седиштем у Великој Британији која са истом посвећеношћу промовише позориште у

²¹³ R. B. Bartgis, “Review of The Living History Anthology: Perspectives from the ALHFAM” ed. by Martha B. Katz-Hyman et al. *The Public Historian* 42, 2 (2020): 6.

²¹⁴ TheAEOM, “Association of European Open Air Museums”, <https://theaeom.org/> (преузето 3.9.2022).

музејима широм Европе. Осим у Америци и Европи, ово удружење све више добија на значају у јужној хемисфери под називом IMTAL Азија Пацифик (IMTAL Asia Pacific)²¹⁵.

О настанку и почецима најбоље сведочи извештај Кетрин Хјуз. Касних осамдесетих је радила као глумица у Музеју науке у Бостону (Museum of Science, Boston). Један од ликова које је играла била је Ада Бајрон Кинг, грофица од Лавлејса (Ada Byron King, Countess of Lovelace). Када се 1989. године обратила Музеју науке у Лондону (London Science Museum) и понудила се да игра лик грофице, није ни знала да овај музеј већ неколико година користи позориште у својим галеријама. Након што је примљена, прилагодила је представу о Ади Бајрон Кинг њиховом стилу извођења. У лето 1990. године вратила се у Бостон и наставила да ради у Музеју науке. Поучена искуством из оба музеја, дошла је до закључка да и један и други имају професионалне и креативне програме, али да се веома разликују у начину на који приступају позоришту. Ово сазнање ју је инспирисало да потражи више музеја који се баве сличном врстом посла. Њена идеја за формирањем будуће организације израсла је управо из спознаје да многи музеји раде исту ствар, али да међу њима не постоји комуникација, не уче једни од других нити сарађују једни са другима. Оно што је уследило су две различите музејске конференције на којима је 1990. упознала Дејвида Перија (David Parry) из Канадског музеја цивилизације и Роберта Свиеку (Robert Swieca) из Музеја „Електрана” у Сиднеју (The Powerhouse Museum). Поменути актери су се сложили да ће организација за умрежавање помоћи музејима да комуницирају и послужити им да подстакну и друге да прихвате позориште као интерпретативну технику. У међувремену се овом друштву прикључила и Пипа Ричардсон (Pippa Richardson), задужена за драмски програм у Музеју науке у Лондону. Ускоро им се прикључила и Кендис Берет (Candace Barrett), извршна директорка Дечијег музеја Лос Анђелеса (Los Angeles Children’s Museum), чиме су добили представника Западне обале у САД. Тако је формиран одбор састављен од ова четири представника. Новонастала организација је понела назив: Међународно удружење музејског театра. У исто време је скован и његов акроним: IMTAL. Први билтен, одштампан на наранџастом папиру, Хјуз је саставила фебруара 1991. године. Своју мисију наставила је тако што је учествовала на регионалним и националним конференцијама о музејском театру и новоформираном удружењу. Ускоро су чланови музејских колектива и поједини позоришни уметници почели да се учлањују. Једна од првих намера Кетрин Хјуз је била да установи пресек представљених дисциплина. Дошла је до закључка да се међу члановима налазе људи који су имали везе са уметношћу, науком, историјом, па чак и темама из зоолошких вртова и акваријума. Први састанак управног одбора одржан је у ресторану у Гринвич Вилиџу (Greenwich Village) у Њујорку 1991. године. Две године касније, домаћин састанка чланова одбора био је Зоолошки врт Централ Парк (Central Park Zoo) у којем су се састајали до 2002. године. Ускоро је IMTAL добило статус придруженог члана Удружења америчких музеја (American Association of Museums), чиме је олакшан даљи развој организације.

Један од првих циљева било је аплицирање за грант за планирање и имплементацију међународног фестивала и за конференцију о музејском театру, као и издавање билтена. Прву компилацију радова о музејском театру под називом „Перспективе музејског театра” (Perspectives on Museum Theatre), коју је саставила и уредила управо Кетрин Хјуз, 1993. године објавило је Удружење америчких музеја. Исте године је у Бредфорду, у Јоркширу (Велика Британија), одржана прва међународна конференција о

²¹⁵ IMTAL Asia-Pacific, <http://imtalasiapacific.org/> (преузето са 4.9.2022).

употреби позоришта у музејима, након које се родила идеја о формирању сестринске организације IMTAL Европа, која је формирана 6 година касније.²¹⁶

Европска подружница наводи да се њен допринос као ресурса може двојачко сагледати:

1. Као ресурс и подршка музејима и установама наслеђа који имају потребу да:

- учине свој музеј или своју интерпретацију видљивијим;
- допру до нове публике у променљивом демографском окружењу;
- омогући свом музејском особљу да комуницира на живљи и професионалнији начин;
- обезбеди едукацију која ће ангажовати и одушевити посетиоца, превазићи његова/њена очекивања и створити „базу фанова”;
- желе да створе посебну атмосферу у посебним приликама.²¹⁷

2. Као ресурс за музејске едукаторе, тумаче и приповедаче који желе да:

- постану музејски тумачи;
- се повежу са музејском стручњацима и стручњацима из области наслеђа;
- науче нове методе или желе да своје перформативне алате поделе са колегама;
- унапреде своје вештине тумачења у првом, другом и трећем лицу или желе да о томе више сазнају;
- допру до већег броја посетилаца и да буду део професионалне мреже, као и да буду видљивији.²¹⁸

Поред тога, европски IMTAL се може похвалити и способношћу осмишљања наставних модула за музејски театар или живу интерпретацију прилагођену потребама музеја и његових запослених, позајмљивања гласова музејским експонатима, стварајући на тај начин емпатију према материјалном и нематеријалном наслеђу. Ова организација подржава и оне који раде са интерпретативним перформансама у дигиталним аудио-визуелним медијима и савременим уметничким формама.

IMTALAP (International Museum Theatre Alliance Asia Pacific) или Међународно удружење музејског театра Азије и Пацифика основано је нешто касније, 2008. године, најпре као IMTAP (International Museum Theatre Asia Pacific), након чега је ребрендирано у IMTALAP са циљем да понуди услуге свим својим члановима, као и партнерским члановима у Америци и Европи. Азијско-пацифички огранак је:

- формална организација за све практичаре музејског театра;
- надзорни организациони тим за форуме и конференције;
- домаћин догађаја који укључују радионице, курсеве и специјалне госте, заговорнике позоришних наступа у установама културе;
- промотер академског у области музејског театра.²¹⁹

Овај огранак је од свог оснивања развио мрежу од око 200 чланова, махом у следећим земљама: Аустралији, Новом Зеланду, Новој Гвинеји, Јапану, Кини и Сингапуру, као и од чланова из остатка света.

Организација IMTAL додељује награду Липски (Lipsky Award) за представу која илуструје најбоље праксе у области музејског театра. Критеријуми за доделу награде су:

- да је резултирајућа продукција привлачна и да „није досадна”;
- да је садржај уграђен у представу тако да је више „приказан”, а мање „испричан”;

²¹⁶ Catherine Hughes, “History of IMTAL”, <https://www.imtal-us.org/history-of-imtal> (преузето 6.9.2022).

²¹⁷ IMTAL Europe, “About IMTAL Europe”, <https://www.imtal-europe.org/about.html> (преузето 5.9.2022).

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ IMTALAP, “Timeline”, <http://imtalasiapacific.org/> (преузето 6.9.2022).

- да радња садржи сукоб и/или причу;
- да су ликови добро развијени (осим ако позоришни стил не захтева другачије);
- да се дијалогом постижу циљеви продукције и да је у складу са стилем игре;
- да сценарио и извођења изазивају емоције и подстичу публику да успостави личне везе са садржајем и/или ликовима;
- да је сценарио усклађен са изложбама и/или програмским приоритетима институције.²²⁰

Кандидати који се пријављују морају бити чланови IMTAL-а, док се особе које нису чланови могу укључити уз одређену котизацију. Пријаве морају да садрже копију сценарија и објашњења како је представа изведена. Предност имају сараднички радови. Представе морају бити нова дела произведена у последње две календарске године пре годишњег састанка чланова Америчког удружења музеја. Поред сценарија за игру, подносиоци достављају документ са следећим детаљима: Како се представа усклађује са укупном мисијом, филозофијом, порукама и образовном стратегијом институције? Како тема представе, стил презентације и дужина програма одражава образовне и културне потребе публике којој је намењена? На који начин представа доприноси развоју перспектива разноликости у целокупном програму музеја? Којим средствима се институција служи у процесу одговарања на питања и/или емоционалне обраде након наступа? Како представа подржава циљеве других одељења у институцији?



Слике 10–17: Ликови из представе „Нешташлук у сред зиме”, Старо село Стурбриц
Извор: <https://www.clockjackproductions.com/midwinter-mischief>

У пријави се могу наћи и додатни документи – резиме, оцена извођења представа или коментари и оцена публике о извођењу. Примера ради, Липски награду за 2019. годину добила је представа „Приче из тамнице: Живот у Старом Њугејту” (Tales From the Dungeon: Life at Old Newgate) ауторке Бетси Мегвајер (Betsy Maguire), у оквиру које се открива затворски живот из 1825. године и сазнаје о кључним историјским личностима из

²²⁰ IMTAL, “Jon Lipsky Award for Excellence in Playwriting”, <https://www.imal-us.org/lipsky> (преузето 10.8.2022).

прошлости Њугејта. Представу изводи Позоришно удружење из Симсберија (Theatre Guild of Simsbury).²²¹ Годину дана раније, награду је освојила представа „Несташлук у сред зиме” (Midwinter Mischief), која се изводи у музеју Старо село Стурбриџ. Представу је осмислила и режирала Пи Џеј Грифит (P.J. Griffith). У питању је бајковита двосатна позоришна авантура која прати лукавог Јенкија Педлера кроз село који је претходне ноћи потрошио сву своју зараду у кафани „Булард”. Публика заједно са главним ликом напушта топлу кафану, излази на хладноћу и упознаје различите становнике града који им причају о томе шта је Педлер све радио и куда се све кретао (слике 10–17).²²²

²²¹ Theatre Guild of Simsbury, “Tales from the Dungeon: Life at Newgate Prison”, <http://www.theatreguildsimsbury.org/tales-from-the-dungeon.html> (преузето 6.9.2022).

²²² ClockJack Productions, “MIDWINTER MISCHIEF”, <https://www.clockjackproductions.com/midwinter-mischief> (преузето 6.9.2022).

4. Модели музејског театра: од првог лица до спектакла

Музејски театар подразумева више форми које се континуирано надограђују и усавршавају. У односу на капацитет музеја, значај теме, тип музеја или врсту наслеђа, музејски театар може бити категорисан у један од могућих форми (често и комбинација више њих). Као што је већ наведено у одељку „Карактеристике музејског театра и његова примена”, модели музејског театра су: приповедање, монолог, историјски ликови, партиципативни и интерактивни театар, играње контроверзних или изазовних тема, театар четврти зид, мимика, музичке тачке, плес и покрет, театралне туре (према Теси Брајдл); импровизација, луткарство, приповедање, извођачка уметност (перформанс) и партиципативни театар (према Кетрин Хјуз); интерпретација, интерпретација уживо, интерпретација у првом лицу, интерпретација у трећем лицу, интерпретација у првом и трећем лицу, жива историја, играње улога, реконструкција или поновно одигравање историјског догађаја и приповедање (према удружењу IMTAL). Шта карактерише наведене моделе, који су изазови аутора, на које препреке наилазе, који музеји имају ту привилегију да их практикују, да ли су то музеји који располажу већим буџетима, они који имају довољно материјала и новчаних средстава за њихово спровођење или пак они који желе да изађу из зоне комфора?

Коју врсту алата ћемо користити када комуницирамо са публиком зависи од више фактора. Пре свега, циљна група којој се обраћамо, разлог због чега јој се обраћамо путем ове форме, промена коју желимо да изазовемо, сензибилитет иницијатора/координатора и извођача, просторни и финансијски услови. Упркос томе што се музејски театар усталио као занимљив начин комуникације и едукације публике, не постоји много музеја који испуњавају све потребне услове за стварање потпуне позоришне продукције. Најпре, ту су изазови и препреке најчешће финансијске природе јер су средства којима музеји располажу скромна и намењена за друге трошкове (углавном изложбе или штампана издања). Неки музеји су просторно ограничени, па је музејски театар од старта непожељна форма која се чак не узима ни у разматрање. Ако уз то додамо став запослених да „музеј није позориште” и да „они не морају или не желе да раде посао позоршних радника” или се у палету проблема уплете и фактор страха (од нових форми комуникације), добијамо више него довољно стартних проблема. Али чак и уз наведена ограничења, могуће је створити стабилан (ма колико био аматерски) музејски театар. Пре свега, потребно је помно проучити лезу драмских техника и стилова, одабрати оно што највише одговара циљевима музеја, узети у обзир све ресурсе и опет промислити о промени и напретку.

Одлука о томе које стилове користити требало би да се заснива на потребама и ресурсима музеја. Одлике засноване на стилу су небитне. Кетрин Хјуз сматра да се не треба придржавати једног приступа, односно стила. У свом раду у Музеју науке у Бостону, Џон Липски меша стилове, мењајући расположење и тон у двадесетоминутној представи, мењајући песме, тренутке трагедије и комедије, фарсе и лутке – сваки од ових жанрова заступљен је три до четири минута. По Липскију, то је стил музејског театра, а не нужно један стил. Музеји су јединствена места, а та јединственост захтева варијације у стилским факторима.²²³

У наставку рада представљени су наведени модели музејског театра. У

²²³ Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 60.

објашњењима ће често бити преплитања жанрова, надоградње једних на друге и у извесној мери понављања онога што је речено у неком од претходних одељака.²²⁴

4.1 Приповедање

Приповедање (нарација) је један од најстаријих облика комуникације које користе све културе за преношење знања и начина сазнавања. Оно је посебно прилагодљиво јер се у њега могу укључити и модерне и древне приче, може се читати из књиге, могу се користити професионални приповедачи, музичка пратња, лутке, знаковни језик, учешће публике. Лингвиста Вилијам Лабов (William Labov) дефинише приповедање текста као методу рекапитулације прошлог доживљаја усклађивањем низа реченица с низом догађаја који су одиграни.²²⁵ Нарација је неодвојива од извођача, публике и окружења у којем се одвија. Приче имају значајно место у животу сваког човека, не само деце, и у том смислу је пракса приповедања изузетан алат комуникације и учења. Приповедање се све више проучава унутар различитих дисциплина као што су англистика, театрологија, комуникологија, антропологија и хуманистичке науке.

Приповедање је једна од најраније практикованих форми музејског театра, која је уско повезана са традицијом, историјом и књижевношћу и подразумева причање прича за посетиоце свих узраста на одређену тему. Музеји запошљавају приповедаче да причају дечије приче, да се појављују у костимима и повезују приче око одређених експоната, а у културном контексту да деле знање о традицији, историји, митовима и народним причама. Причање прича на изложбама или објектно позориште²²⁶ је изложбена стратегија слична старомодној звучној и светлосној емисији која користи компјутерске технологије за креирање мултимедијалних и мултисензорних контекста за музејске предмете. Они су дизајнирани да оживе објекте без потребе за практичним искуством. Објектно позориште је 1980. покренуо Тизо Мијаке (Taizo Miyake) у канадском центру „Научни север” (Science North). Посетиоци су, седећи у замраченој просторији, посматрали како се ноћно небо полако осветљава изнад њихових глава и слушали како дрхтави дечији глас пева „Светли, светли мала звезда” (Twinkle Twinkle Little Star). Од тог једноставног, али магичног почетка, објектна позоришта настајала су у Историјском друштву Минесоте (Minnesota Historical Society), Дечијем музеју у Бостону (Boston Children's Museum), Историјском друштву Конектиката (The Connecticut Historical Society). Код ове методологије у фокусу је нарација помоћу које се успостављају везе између музејских артефаката и слика из живота и сећања посетилаца.²²⁷

Изложба „Потамнеле воде” (Darkened Waters) о случају изливања танкера „Ексон Валдез” (Exxon Valdez) употпуњена је приповедањем па је као основа за интерпретацију чак коришћена и кожа видре. Након проучавања елемената изложбе, музејски стручњаци су користили приче из културе Инуита, које су у себи садржале лик видре, на коју је

²²⁴ Ову појаву је немогуће избећи. Примера ради, Ана Кертис Чендлер се спомиње у делу рада који се бави историјском анализом музејског театра, као и у делу који се бави приповедањем као жанром музејског театра, док се у делу посвећеном историји уживо у великој мери спомињу амерички музеји описани у делу посвећеном историјском развоју музејског театра.

²²⁵ William Labov, “Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience”, U: *Essays on the Verbal and Visual Arts*. University of Washington Press, (1967): 13.

²²⁶ Leslie Bedford, “Storytelling: The Real Work of Museums”, *Curator: The Museum Journal* 44, (2001): 30.

²²⁷ Ibid.

изливање у великој мери утицало.²²⁸ Помешали су биолошке информације о видри и приче о последицама изливања у двадесет минута приповедачке емисије назване „Приче из тамних вода”. Након представе, један од знакова да је програм био успешан било је пробијање посетилаца са позоришне сцене директно до изложбе која је била у другом делу музеја.²²⁹

Научни центар „Експлора” и Дечији музеј (Explora Science Center, Children's Museum), на пример, нуде програм приповедања за кинеску Нову годину. Пацифички научни центар у Сијетлу (The Pacific Science Center Seattle) користи причање прича заједно са песмом и плесом како би подучавао публику о култури и наслеђу Индијанаца. У програму „На путу од Бан Винаја” (In The Road From Ban Vinai) глумац се појављује у Хмонг кући у Музеју науке у Минесоти (The Science Museum of Minnesota), игра бившег pilota америчког ваздухопловства и позива људе да се окупе и да слушају о његовим искуствима са Хмонгима током Вијетнамског рата.²³⁰

Само приповедање није театар, али театар га користи као један од начина изражавања који је пронашао своје место и у музејима. Музеј уметности Метрополитен у Њујорку, иначе познат по свом педагошком приступу, први је почео да користи приповедање 1917. године. Као пионирка приповедања у овом музеју често се наводи Ана Кертис Чендлер, која је у циљу унапређивања образовних програма музеја, пре више од једног века користила приповедање као комуникациони алат. Ана је наставила да преузима улогу наратора и у другим музејима као што су Музеј уметности Кливленда (Cleveland Museum of Art), Музеј лепих уметности у Бостону (The Museum of Fine Art Boston), Музеј уметности Ворчестер (Worcester Art Museum), за које је чак писала и књиге са музејским причама. Објавила је и неколико томова музејских прича. Водила је ваншколске програме у којима су деца позирала као уметничка дела, стварала слике и креирала оригиналне представе на тему музејских збирки.²³¹

4.2 Монолог

Монолог је форма у којој један глумац опонаша стварну или измишљену личност или чак неколико личности у току једне представе. У питању је једноставна форма, те се музеји често за њу и одлучују. Продукцијски тим је скроман, самим тим су скромне и финансије. Не чуди ако је извођач истовремено и аутор сценарија. Пример за то је најдуговечнија и најстарија монолошка представа у Србији „На кафи са кнегињом Љубицом” у Конаку кнегиње Љубице. У представи је глумила Наташа Поповска, запослена у поменутом музеју, која је истовремено била и ауторка сценарија. Осим овог примера, али са професионалним глумцем и режисером, није на одмет поменути и свежи пример из Музеја Војводине. У представи „Крв и блато” глумац Српског народног позоришта Југослав Крајнов у улози римског војника Дизона представља своју животну причу.

²²⁸ Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 65.

²²⁹ Ibid, 66.

²³⁰ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 20.

²³¹ Fani Giannakopoulou, “The Nature and the Characteristics of Museum Theater: A quality research among Greek specialists”, *Journal of Integrated Information Management* 6, 1 (2021): 8.

4.3 Историјске личности

Играње историјских личности одлази неколико корака даље од приповедања и представља потпунији доживљај у музеју. Овде интерпретативна моћ театра и његова сценографија више долазе до изражаја, јер се оживљавају познати историјски ликови чији животи су на одређени начин повезани са животом и радом музеја, односно околине у којој се музеј налази. Ова форма представља стварне личности, њихове животе и времена у којем су живеле. Најчешће су у питању интерпретације у првом и трећем лицу. Ову форму музејског театра карактеришу и костими који осликавају период радње која се одвија. Извођачи носе костиме из одређеног периода, а често су окружени и сценографијама које одражавају тај период. Као примере овог жанра Брајдл наводи играње Џорџа Вашингтона Карвера (George Washington Carver), Марије Кири (Marie Curie), Чарлса Дарвина (Charles Darwin), Фредерика Дагласа (Frederick Douglass), Галилеа Галилеја (Galileo Galilei), Томаса Џеферсона (Thomas Jefferson), Маргарет Мид (Margaret Mead) и Николе Тесле.²³² Ова техника, својствена театру и филму, нуди аутентичан и веродостојан приказ одређеног временског раздобља, али представља и велики изазов за глумце, који, не само што морају бити припремљени на комуникацију једни са другима, већ и са публиком. Осим тога, кључно је познавање музеја у којем се представа изводи, као и њене поруке и циљеви. Преузимањем одређене улоге музејски извођачи пристају на општепознате глумачке конвенције, али се и обавезују на упознавање с ужим контекстом порука које преносе. Овде је видљива важна разлика између музејског и традиционалног театра – глумци не морају нужно да буду упознати са својим ликовима ван граница утврђених сценаријем. Уз интерпретацију у првом и трећем, постоји и она у другом лицу, када и посетилац добија прилику за интеракцију са глумцима и прошлосту. Глумци их зато често позивају да се прикључе изведби представе у форми кратких интеракција. Овакав начин комуникације с посетоцима најприсутнији је у историјским музејима кроз активности као што су справљање хране, израда свећа или ручних радова, ткање на разбоју. Иако глумачки ангажман посетилаца није неопходан, неки музеји га практикују како би комуникација с интерпретаторима била комплекснија, а за посетиоце, углавном, занимљивија. У прилог овоме иде пример програма под називом „Прати Звезду Северњачу” (Follow the North Star) који приказује ропство и пут ка слободи дуж подземне железнице у историјском парку Конер Прерија (Conner Prairie). „Прати Звезду Северњачу је импресиван, партиципативан музејски театар у којем позивамо посетиоце да преузму улогу робова који су 1836. године спас тражили кроз подземну жељезницу. Током програма срећете се са ликовима који представљају различите ставове и перспективе, од којих су неки пријатељски настројени, а неки нису”, наводи Хјуз, која је некад била ангажована као истраживач на локалитету Конер Прерија.²³³ Да би се порука успешно пренела и историја била веродостојно приказана, интеракција је контролисана, па су посетиоци понекад слободни да сами доносе одлуке неvezано за историјски контекст (слика 18). Учесници пролазе кроз пажљиву припрему пре програма и евалуацију након њега. Током припреме, сви учесници добијају белу тканину коју, ако им догађај постане превише интензиван, могу да вежу око главе. Ако одлуче да је искористе, и даље ће бити део програма, али са удаљене позиције, а

²³² Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 21.

²³³ CURRENT, "Conner Prairie's Follow the North Star program to return April 20", <https://youarecurrent.com/2018/04/09/conner-prairies-follow-the-north-star-program-to-return-april-20/> Anna Skinner (преузето 7.9.2022).

ако је уклоне могу се поново прикључити програму.²³⁴



Слика 18: Представа „Прати Звезду северњачу”, локалитет Конер Прерија, жанр историјских личности и партиципативног театра

Извор: <https://www.midwestguest.com/2013/04/follow-the-north-star-at-conner-prairie.html>

4.4 Партиципативни и интерактивни театар

Партиципативни театар подразумева да су чланови публике позвани да се придруже извођачу у некој активности или вежби. Интерактивни театар подразумева да су чланови публике присутни и да се могу укључити у дијалог са извођачем, без напуштања својих места. Партиципативни театар укључује комаде о историји и значају народних игара и игара широм света. Током извођења ових комада, чланови публике се подучавају плесу/игри и заправо плешу/играју са извођачима. Такође, могу се користити и лутке помоћу којих се, нарочито са децом, развија дијалог. На пример, деца се могу подучавати о спектру боја, постављају им се питања, она идентификују боје и развија се дијалог. Битна ствар код ове форме је да публика у сваком тренутку мора да се осећа пријатно. Како би партиципативне форме театра успеле, учеснике би најпре требало подстицати да учествују, а затим и похвалити. Уколико неко од посетилаца понуди погрешан одговор, он не сме бити протумачен као погрешан и на најмањи труд публике мора се инсистирати на аплаузу. У том смислу, извођачи програма не би требало да делују претеће, пожељно је да поштују

²³⁴ Conner Prairie, “Follow the North Star, Conner Prairie Interactive History Park”, <http://www.connerprairie.org/Plan-Your-Visit/Special-Events/Follow-the-North-Star.aspx> (преузето 7.9.2022).

вољу посетилаца, никако не би смели да исмевају учеснике који су пристали на партиципацију и требало би да цене њихово учешће. Уколико се ове смернице буду поштовале, не би требало да постоје потешкоће при ангажовању музејских посетилаца, сматра Брајдл.²³⁵

4.5 Театар четврти зид

Повезан са интерактивним театром је и театар четврти зид. У питању је традиционална форма театра у којој публика за глумце не постоји – они играју представу као да се између њих налази зид. Глумцима је тешко да привуку пажњу „лутајуће“²³⁶ публике (за коју не би требало да знају да је ту), док за публику искуство пролазака или упадања у представу четвртог зида може бити интересантно, али и збуњујуће.

4.6 Играње контроверзних или изазовних тема

У овај жанр спадају интерпретације на тему расне, полне или верске дискриминације, као и на тему етике у медицини, трансплантације органа и еколошких катастрофа. Овде се ради о могућностима музеја да чињенице које музеј не жели (или не сме) да изложи на легендама или у другим форматима могу да се размотре у представи. Најадекватнији пример за ову форму музејског тетра је партиципативна представа Галерије Матице српске „Ми нисмо чудовишта“, која обрађује проблем положаја особа са сметњама у развоју и њихов занемарени однос у друштву.

4.7 Пантомима/мимика

Театар мимике је жанр перформанса у којем је тело глумца примарно средство изражавања. Најчешће је потпуно невербалан, али чак и када је говор укључен, обично је секундаран у односу на покрет. У музејском контексту постоје два начина укључивања мимике у представу. Може се користити за демонстрирање радње или употребе предмета (најчешће у прошлости) у оквиру иначе немимске представе или може бити самостална, тиха представа. С обзиром на то да је сама по себи уметничка форма, најбоље је препустити је онима који су је проучавали и који знају како се најбоље изводи. Брајдл као пример издваја Театар мимике из Сијетла (Seattle Mime Theatre), чији чланови су наступали у Научном центру Пацифика (Pacific Science Center) и активно укључивали публику у вежбе истезања и подучавали их основама израза лица. Брајдл се осим овог осврће и на пример Страсенбург планетаријума (Strasenburgh Planetarium) у Музеју Рочестера и научном центру (Rochester Museum & Science Center) у оквиру којег су посетиоцима уз мимичку представу илустровани принципи летења.²³⁷

²³⁵ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 21.

²³⁶ Публика која не седи или не стоји на једном месту, која се креће у току трајања представе.

²³⁷ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 26.

4.8 Музичке тачке

Инструментална или вокална музика може представљати увод у представу или може бити њен саставни део. Такође, музичка подлога може бити снимљена унапред или се изводити уживо. Као и код мимике, живу музику је најбоље препустити искусним професионалцима. Пример музике као суштинске компоненте позоришног комада у музеју је „Чуо сам индијански бубањ” (I heard an Indian drum), комад који испитује рад Френсис Денсмор (Frances Theresa Densmore) у циљу очувања музичке традиције Индијанаца. У средишту истраживања је музика, а дело се фокусира на значај музике у културном и духовном животу Индијанаца.

Калифорнијски музеј науке и индустрије (California Museum of Science and Industry) развио је неколико мјузикала, укључујући „Разлог за годишња доба” (A Reason for Seasons) о природним циклусима; „Случај нестале материје” или „Водо, где си?” (A Case of Missing Matter; H2O, Where Are You?) и „Млади Том Едисон” (Young Tom Edison). Експлораторијум у музеју науке у Сан Франциску (The Exploratorium The Museum of Science, Technology and Arts San Francisco) је понудио серију концерата са музичарима у неформалном и интимном окружењу. Музичари наступају и одговарају на питања од тога како облик инструмента утиче на његов звук до историје музике и личних вредности у његовом тумачењу.²³⁸

Као пример овог жанра у домаћим оквирима наводимо музички играчак „Што се боре мисли моје” у Конаку кнеза Милоша у Топчидеру. У питању је једночинка која описује сегмент живота кнеза Михаила Обреновића и његове супруге кнегиње Јулије Хуњади Обреновић. Као музички лајтмотив у представи појављује се песма „Што се боре мисли моје”, коју је написао сам кнез Михаило Обреновић.

4.9 Плес и покрет

За разлику од музичког, плесни наратив у музејима углавном се користи засебно. О музеју као моћном медију у контексту плеса пишу Франко (Franco 'Bifo' Berardi) и Лепецки (André Lerecki): „Плес постаје музејска област када наглашава и сакупља доказе о својој повезаности са историјском прошлошћу... као архивско место, музеј подстиче плес да надмаши квалитет артефаката у архиви, истовремено трансформишући и себе и њу.”²³⁹ Покрет је ритмичка, кореографска или импровизирана активност у оквиру представе. Плес може бити у форми кореографије или импровизиран, али како год да се одвија, плесни покрети одражавају стил и захтевају обуку за добар резултат.

У Музеју модерне уметности (МОМА) први талас плеса започет је још 1939. године захваљујући писцу и импресарију Линколну Кирштајну (Lincoln Kirstein), који је био у Саветодавном одбору музеја и који је касније основао Њујоршки балет.²⁴⁰ Кирштајнова плесна архива укључивала је историјске и савремене књиге, графике, фотографије, дијапозитиве, филмове. Пет година касније, плесна архива постала је основа кустоског

²³⁸ Ibid.

²³⁹ G. J. Shanks, “Performing the Museum: Displaying Gender and Archiving Labor, from Performance Art to Theater” (PhD thesis, University of California, 2016), 91.

²⁴⁰ Claire Bishop, “The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney”, *Dance Research Journal* 46, 3 (2014): 64.

одељења. Према се плес никада није изводио у галеријама музеја, био је присутан кроз краткотрајне изложбе. Плесне изложбе чинила су, између осталих, следећа дела: „Исадора Данкан: цртежи, фотографије, сећања” (Isadora Duncan: Drawings, Photographs, Memorabilia), „Меморијална изложба Ане Павлове” (Anna Pavlova Memorial Exhibition) и „Модеран амерички плес” (Modern American Dance).

Аустралијски музеј „Електрана” (The Powerhouse Museum) у Сиднеју, на пример, имао је глумце који су импровизовали покрет пливања кроз музеј као начин да се истакне његов простор. Музеј науке Вирџиније (The Science Museum of Virginia) реализовао је програм који је предводио Балет „Ричмонд” (Richmond Ballet) „Мисли у покрету” (Minds in Motion). Представа је, између осталих активности, укључивала децу која су креативним плесом приказивала кретање микроскопских честица.²⁴¹

У Музеју модерне уметности 1971. године покренут је програм „Летња башта” (Summergarden).²⁴² Овај програм, организован на отвореном простору, окупио је визуелне уметности, позориште, перформанс и музику. Плесни део је представљала Мултигравитациона плесна група (Multi Gravitational Dance Group) 1972. и 1973. године. У перформансу је учествовало шест плесача који су се на висини између 4 и 9 метара кретали помоћу ужади и пластичних цеви. Током сезоне 1973. године наступала је и Илејн Самерс (Elaine Summers), која би на играче и музичаре међу дрвећем, фонтанама и скулптурама пројектовала филмове, док би посетиоци лутали међу њима. Лора Форман (Laura Forman) креирала је плес за десет особа који је укључивао и двоје деце, оперског певача и неколико лутки од платна, и све то уз пропратни наступ Џона Вотса (John Watts) који је свирао на синтисајзеру.²⁴³

Ретки су примери музејских позоришних представа које се у потпуности састоје од кореографских плесова. Један од њих је „Молитва ногама” (Praying with Your Feet) у Научном музеју Минесоте (Science Museum of Minnesota), а други је „Еди” (Eddy) у Музеју уметности „Вајзмен” (Weisman Art Museum), који је назван по вировима у оближњој реци Мисисипи,²⁴⁴ а који подразумева кретање људи кроз зграду музеја. Гостујући кореограф у Вајзмен музеју Мел Вонг (Mel Wong) је овај плес изводио са студентима који су се кретали у круг кроз музејски простор на неконвенционалне начине – „шетали” су по зидовима, плесали у лифту, ваљали се по подовима. Њихов наступ подстакао је гледаоце да другачије размишљају о простору и да цене његове специфичности.

Комбинација музике и плеса пружа динамично и образовно искуство видљиво у мјузиклу „Балада Чика Мендеса” (The Ballad of Chico Mendes) у Научном музеју Бостона (Museum of Science Boston). У мјузиклу је уз помоћ плесних и музичких секвенци приказан живот бразилског еколошког активисте Чика Мендеса у циљу подизања еколошке свести посетилаца.

²⁴¹ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 27.

²⁴² Claire Bishop, “The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney”, *Dance Research Journal* 46, 3 (2014): 64.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ *Eddying* на енглеском значи вртети се, вртложни, а *eddy* вртлог.

4.10 Луткарство

Лутке и луткарство су одлично наставно средство за предшколску, основношколску, па чак и средњошколску популацију. Употреба лутака може значајно допринети учењу и мање стресном образовном искуству. Лутке побуђују машту и креативност. Ово је један од најједноставнијих и најефикаснијих начина за развој радозналости посетилаца, нарочито дечије. Брајдл сматра: „Лутке имају универзалну привлачност и испоручују садржај у шареном, забавном и непедантном формату.”²⁴⁵ Наводи пример дрвене куће Филадельфијског зоолошког врта у којој су коришћене лутке (разних врста) и реквизити (штапови, сенке, марионете, чарапе и други предмети). У Научном музеју Минесоте „индиго жена” користи једну малу ручну лутку да исприча причу о томе како је плава боја дошла на земљу. Наоми Стајн (Naomi Stein), директорка Тарнивал уличног театра (Tarnival Street Theatre), описује како је у представи о поновној употреби, рециклажи и компостирању (поново) користила мале, уобичајене, кућне предмете, попут лутки, како би илустровала поенту. Ликови у представи укључују глисту Елвиса, стаклену флашу Гленду и врећу Бенија. Лутке су једноставно конструисане и оживљене адекватним костимом. Тако је Елвис носио сатенски огртач са шљокицама и помпадур од извајане пене, док је Гленда носила дуге вештачке трепавице и ламе хаљину. Музеј цивилизације у Квебеку (The Musée de la civilisation, Quebec) створио је лутку по имену господин Оливер, која комуницира са посетиоцима попут маскоте музеја.²⁴⁶

Појава луткарства у зоолошким вртovima и акваријумима се повремено оспорава због имплициране опасности од антропоморфизма (човеколикости), односно приписивања људских или нетачних квалитета животињама. Једно од питања које се намеће јесте да ли животињи можемо приписати одређене емоције када можда немамо начина да знамо да ли их она уопште поседује. Међутим, легенде које користе приповедачи пуне су таквих примера, а ипак одржавају интегритет животиње. Хјуз предлаже да не би требало да се заглавимо у строгом реализму и да одржавањем искрености о теми избегавамо грешке (ако риба не хода на две ноге онда ни лутка не би требало да хода на две ноге).²⁴⁷

Када је реч о домаћој луткарској продукцији, Музеј Војводине кроз пројекат „Луткарске приче” и представе „Откуд шлем у бабиној башти?” и „Ау, што је лепа млада” развија луткарску продукцију намењену деци узраста од 4 до 8 година. Основна идеја је да се поједине музејске приче са сталне поставке Музеја Војводине представе кроз кратке луткарске сцене које за циљ имају додатно мотивисање деце да посете изложбу.

4.11 Позоришне туре

Позоришне туре имају неке сличности са живом историјом и пружају прилику посетиоцима да упознају различите ликове током обиласка музеја са водичем. Пример је изложба „Цесареа на мору, сан краља Херода” (Caesarea on the Sea, King Herod's Dream) у Научном музеју Минесоте. Током обиласка изложбе која приказује различите историјске епохе, туристички водичи се заустављају како би посетиоце упознали са краљем који је

²⁴⁵ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 28.

²⁴⁶ Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 64

²⁴⁷ Ibid.

изградио римску луку Цесареу, младим Византијцем, и женом крсташицом, који су се накратко појавили (у виду костимираних глумаца) како би истакли различите артефакте на изложби и аспекте живота у времену у ком су ове личности живеле.²⁴⁸

4.12 Импровизација

Импровизација не захтева сценарио, иако се обриси идеје могу користити за обликовање дела. То је спонтана, креативна интеракција са посетиоцима која следи правила игре, природна за људски развој. Деца су неспутани и утренирани импровизатори. Импровизатор мора да има чврсту основу у лику и/или у предмету (при руци) и да јасно разуме одговарајућу дискусију. Музејски театар може да буде сценаристички, импровизиран или да садржи оба стила. Ниједан није нужно бољи од другог. Импровизација омогућава да се дотакне широк спектар информација које најчешће одређује интересовање публике. Такође, може да буде објављена мала количина информација, али детаљно истражена. Хјуз као пример места у којем ликови комуницирају са посетиоцима по принципу један на један наводи Музеј науке у Лондону. Ликови у овом музеју импровизују своје реплике уместо да прате предвиђени сценарио. Музеј науке има једну од најобимнијих колекција на свету и нема одговарајући простор. У њему се, дакле, глумци „изводе” тумачећи предмете.²⁴⁹ Сваки глумац развија лик из истраживања, које често обезбеђује кустос, и обликује оквир представе за себе.

4.13 Тумачење (интерпретација)

Свака информација која се посетиоцу представља у музеју у било ком облику или медију је интерпретација. Ово укључује знакове, налепнице, текстуалне табле и видео-записе, као и живо тумачење.²⁵⁰ Тумачење (интерпретација) се као нова филозофија уводи средином педесетих година прошлог века у функционисање паркова и музеја на отвореном с намером да се америчко културно-историјско, научно и природно наслеђе учини живописнијим за људе. Концепт тумачења је објаснио Фриман Тилден 1957. године. Он наводи да су посетиоци националних паркова, споменика, историјских места и музеја изложени некој врсти изборног образовања које је супериорније од оног у учионици, јер на таквим местима срећу стварну ствар – било да се ради о чуду природе или људском делу.²⁵¹ Осим што наглашава значај интерпретације, Тилден истиче и улогу интерпретатора уз објашњење да су од најранијих културних активности човека постојали тумачи и да је сваки велики учитељ у ствари био тумач. Тилден дефинише шест основних принципа тумачења у оквиру којих детаљно описује разлоге, процес, методологију и резултате тумачења (описано у претходном одељку).²⁵²

Као поджанрове модела тумачења IMTAL наводи следеће:

- Тумачење у првом лицу: укључује тумача који преузима одређену улогу као лик. Често је

²⁴⁸ Ibid,30.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Museum Theatre: Key Definitions <http://www.imtal-us.org/definitions> (преузето 10.8.2022).

²⁵¹ Tilden Freeman, *Interpreting Our Heritage* (Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977), 3.

²⁵² Ibid.

тумачење историјски засновано и подразумева ношење костима из одређеног периода. Неки музеји или историјска места се веома стриктно придржавају ове технике, при чему њихово особље никад не излази из карактера.

- Тумачење у трећем лицу: подразумева интерпретатора који комуницира с публиком са свог становишта, а не са становишта лика којег интерпретира. У том смислу, он овде може, али и не мора да буде костимиран.

- Тумачење у првом и трећем лицу: ова врста тумачења омогућава интерпретатору да „уђе и изађе из карактера” у складу са ситуацијом и потребама посетилаца.²⁵³

Да ли ће тумачи изабрати интерпретацију у првом или трећем лицу зависи од више фактора (укључујући место тумачења и његове карактеристике):

- тумачи који наступају у трећем лицу могу да одговоре на питања на која се може дати одговор из савремене перспективе (нпр. шта се касније десило са локацијом о којој је реч или које су биле последице неког историјског догађаја), док они који наступају у првом лицу морају тврдити да нису упознати са сличним питањима како би задржали свој карактер;

- интерпретација у трећем лицу је мање незгодна и непријатна за публику;

- у тумачењу у трећем лицу костим служи као полазна тачка за изношење информација, док би костим у тумачењу у првом лицу требало да буде нешто природно, а не предмет расправе;

- да би одржао веродостојну представу у првом лицу, тумач мора да поседује глумачке вештине;

- тумачима у првом лицу потребан је асистент који би увео публику у догађаје који ће бити представљени;

- уз одговарајућу поставку и костим, интерпретација у првом лицу пружа снажније утиске, ангажује машту посетилаца, захтева одличну пажњу на детаље.

У том смислу се тумачима саветује следеће:

- публици мора да буде удобно и она не би требало да, на пример, буде изложена сунцу или ветру;

- увести публику у историјски контекст пре представе: у неколико речи представити интерпретирани лик;

- изабрати локацију која одговара карактеру (брдо, превозно средство из одређеног периода, радну собу лика који се интерпретира);

- ако се тумачење изводи више пута дневно, проверити локалитет у различитим деловима дана;

- костим мора да бити удобан, није проблем ако је мало похабан и испрљан јер тиме делује аутентично, не би требало да изгледа као костим дизајниран за наступе, већ да буде природна илустрација лика;

- водити рачуна о ситним детаљима који би могли да побољшају аутентичност лика (ланчани сат, монокл, радници са прљавштином испод прстију, ватрогасци који смрде на дим, рогови);

- пажљиво уредити просторију у којој се одвија тумачење: користити мирисе (мирис старог пива у кафани или свеже кафе у продавници), звукове (музика у кафани), одговарајућу расвету (лампе петролејке, гасне лампе или свеће).²⁵⁴

²⁵³ Museum Theatre: Key Definitions <http://www.imtal-us.org/definitions> (преузето 10.8.2022).

4.14 Интерпретација уживо

Ова врста интерпретације означава сваку интеракцију између особља и посетилаца у музеју у стварном времену и укључује широк распон активности, од историје живо, преко демонстрација заната без костима, до приповедања прича и костимираног тумачења у првом и трећем лицу. Осим ових, IMTAL наводи и да би и обиласци са водичем, едукативне радионице и позоришне представе могле бити сврстане у жанр интерпретације уживо.

Стјударт (Denise Coelho Studart) сматра да интерпретација уживо (интерпретација заснована на људима или лична интерпретација) омогућава активан контакт „лицем у лице” између интерпретатора и посетиоца. Као пример наводи Канадски музеј цивилизације (Canadian Museum of Civilization, од 2013. познат и као Canadian Museum of History) који у живу интерпретацију убраја следеће активности: особље музеја (најчешће особље рецепције); демонстранте и занатлије (неформалне, професионалне или волонтерске демонстрације); интерпретационе технике трећег (укључујући костимиране водиче) и првог лица (представе, наступе, анимацију првог лица, играње улога) и наступе уметника.²⁵⁵ Бренд (Ullrich Brand), осим интерпретације у првом и трећем лицу, наводи и модел акције посетилаца (друго лице), где су посетиоци активно укључени у акцију у оквиру које уче како да се правилно суоче са супериорнијом особом.²⁵⁶

Сврха интерпретације уживо није само дељење информација – она служи и за оживљавање историјских објеката како би се показало како су коришћени у прошлости. Тренутно у живој интерпретацији преовлађује тренд приказивања живота обичних људи и традиционалних вештина, за разлику од представљања великих личности, ратних хероја и значајних догађаја. Чак и у реконструкцијама великих битака постоји тенденција фокусирања на судбине обичних војника и цивила, а не на значајне војсковође. Ово не значи омаловажавање њихових заслуга, већ да их прикаже из перспективе обичних људи.

4.15 Историја уживо

Историја уживо, често називана оживљена или жива историја, означава врло широк појам који се користи за описивање обновљеног историјског окружења и/или људи који су део тог окружења. Можемо рећи да је историја уживо један је од стилова интерпретације уживо који карактерише историјски контекст. Андерсон (Jay Anderson) дефинише овај жанр као „покушај људи да симулирају живот у прошлости” уз ангажовање глумаца који се „претварају да су нпр. имигранти који су крочили на амерички континент, костимиране слуге из викторијанског доба или становници у засеоку у XVII веку”²⁵⁷. Према њему, историју уживо би требало посматрати као позориште примењено на наслеђу. Андерсон тврди да постоје три основна разлога због којих се људи укључују у пројекте живе историје: да ефикасније тумаче материјалну културу (обично у музејима живе историје);

²⁵⁴ Marek Nowacki, *Heritage Interpretation* (Wydawnictwo AWF w Poznaniu, 2012), 43.

²⁵⁵ D. Studart Coelho, “*To act or not to act the use of drama in museum live interpretation programmes*” (Master’s Thesis, University of London, 1995), 15.

²⁵⁶ Brand Ullrich, “Living History’ in Freilichtmuseen”, *Restaurator im Handwerk. Die Fachzeitschrift für Restaurierungspraxis* (2020): 15.

²⁵⁷ Jay Anderson, “A Living History Reader”, *American Association for State and Local History* 1 (1991): 3.

да проверавају археолошке тезе или генеришу податке на пољу историје и етнографије; да учествују у пријатној активности кроз коју стичу едукативно искуство.²⁵⁸ Може се користити као истраживање и тумачење и као алат за боље разумевање културе нечијих колега²⁵⁹ у другим временима и местима. Такође, жива историја може послужити као медиј за вежбање друштвено прихватљивог понашања, које се обично не сусреће у савременом свету, као на пример облачење у оклоп и борба са мачевима и штитовима. У склопу ове дефиниције Андерсон наглашава и перформативни квалитет живе историје. Он свакако подсећа на театар с обзиром на коришћење костима (облачење у стилу епохе), помагала (артефаката), сетова (историјска места), играње улога (идентификовање с историјским ликовима), као и назначавања времена у простору као посебног и нечега што није баш део нашег свакодневног света.²⁶⁰ Кроз пројекте живе историје, две различите дисциплине, историја и театар сусрели су се да би прошли кроз прошлост – од дводимензионалног приповедања, које се налази у књигама, до тродимензионалног приказа прошлости. Живи музеј развио се из насумичног сакупљања артефаката приказаних у раним музејима, преко категоризације и организације ових артефаката у каснијим музејима и историјске контекстуализације артефаката у диорамама, до историјских симулација у диорамама у природној величини. Перформативни квалитет пројеката живе историје уводи нову динамику, па тако у музеју живе историје појединац може да види, чује, додирне и омирише историју. Најсликовитији пример који Андерсон наводи је локалитет Плимот Патуксет (Plimoth Patuxet), некада познат и као Плантажа Плимот (Plimoth Plantation), где се могу видети реконструкције кућа и становници који лутају прљавим улицама, чути звук домаћих животиња и цепања дрва, помирисати или чак пробати ручак који се кува на отвореном огњишту.²⁶¹ Реконструктори живе историје понекад је интерпретирају толико детаљно да се испод кревета ходочасника могу наћи чак и реконструкције мишоловки из XVII века.²⁶² Музеји живе историје представљају „прави” осећај прошлости на неколико начина. Пре свега, као истраживачке институције, музеји живе историје производе ефекат стварности кроз претпоставке засноване на пажљивим анализама историјских записа, извештаја о догађајима или археолошким анализама. Друго, извођачи или костимирани тумачи оличавају карактере и радње до детаља, смештајући своје историјске ликове у наизглед тачан контекст (слика 19).²⁶³

Неки локалитети историје уживо презентују приче о историјским личностима или догађајима. Други се фокусирају на пољопривреду, технологију, верске или етничке групе или свакодневни живот у одређеним историјским ситуацијама. Пошто је немогуће реплицирати цео свет до последњег детаља, већина реконструкција историје наглашава карактеристике које истичу њихову образовну сврху, а не оне које су визуелно или друштвено одбојне сензибилитету посетиоца XXI века или чак опасне по здравље.²⁶⁴ Жива

²⁵⁸ Jay Anderson, “Living History: Simulating Everyday Life in Living History Museums”, *American Quarterly* 34 (1982), 291.

²⁵⁹ Ово се односи на професионалце у области историје, археологије, музеологије, етнологије.

²⁶⁰ Jay Anderson, “Living History: Simulating Everyday Life in Living History Museums”, *American Quarterly* 34 (1982), 291.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Scott Magelssen, “Living History Museums and the Construction of the Real through Performance”, *Theatre Survey* 45, 1 (2004): 64.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Stacy F. Roth, “Past Into Present Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation”, *Winterthur Portfolio* 34, 1 (1998): 3

историја укључује одећу и предмете из одређеног периода и настоји да посетиоцима пружи осећај враћања у прошлост. Сматра се образовним медијем и користи се у историјским музејима на отвореном, историјским локалитетима, школама, са циљем да најпре спасе и шири знање о свакодневном животу из одређеног периода прошлости. Поред САД, ова врста активности била је успешна и у Енглеској и другим земљама енглеског говорног подручја. У разрађеним, детаљним костимима, на историјским локацијама, хиљаде посетилаца може да види животне услове људи у прошлости. Извођачи покушавају да прошлост учине физички и сензуално опипљивом, да уроне у њу или, тачније, да прошлост уведу у садашњост. Да би то урадили, извођачи се баве „занатском” историјом и реконструишу је до последњег проверљивог детаља. Многи заступају приступ да жива историја, за разлику од читања историјске литературе, историју претвара у искуство, што је изузетно популарно због њеног „практичног” карактера.



Слика 19: Плантажа Плимот, музеј историје уживо/живе историје
Извор: <https://plimoth.org/give/membership>

Као што је већ речено, пионир живе историје је Артур Хазелијус, који је у Стокхолму 1891. основао музеј на отвореном Скансен. У његове активности најпре су уведене нове врсте интерпретативних техника, као што је костимирано особље из одређеног периода с циљем да се презентује комплетно наслеђе Шведске и да се рекреира традиционални начин живота и то без слојева „музејске прашине”.

За разлику од историчара, реконструктор или „живи историчар” није задовољан само сувим чињеницама, датумима и наративима доступним из историјских књига, дневника и часописа и артефактима виђеним у музејима. „Живи историчар” жели да искуси живот какав је био у доба за које се интересује па су му тако значајни детаљи као што су мирис логорске ватре, укуси хране, одећа од јеленске коже, добро бачен томахаук или нож у мету.

Музеји живе историје и места живе историје поново стварају материјалну културу, технологију и понашање из прошлости. Иако већина аутора и истраживача наглашава

едукативну сврху (као примарну међу циљевима), улога живе историје досеже даље од образовања. Људи оваква места посећују из више разлога. Рот (Stacy Flora Roth) сматра да их наставници посећују у нади да ће им помоћи као допуна школском учењу, породице траже излете који су и забавни и образовни, док други људи уживају у историјским окружењима, желе да уроне у прошлост, траже аутентична искуства, желе да пробуде осећај носталгије или једноставно – ново искуство.²⁶⁵

Жива историја је као идеја добро позната историчарима и музејским професионалцима, али се за њу ретко чује у академским круговима. Музеји који користе живу историју као примарни начин тумачења броје се у стотинама, а њихови годишњи посетиоци у десетинама милиона. Андерсон наводи како је жива историја користила различитим профилима музејских и научних професионалаца – користили су је археолози како би измерили енергију потребну за повлачење дрвоног плуга на фарми из XVIII века у Пенсилванији, затим фолклористи како би открили како су ходочасници градили куће и справљали пиво у Плимоту 1627. године, док је историчарима послужила као метод да савременим Американцима пренесу знање о друштвеним класама у пограничном селу Индијане током тридесетих година XIX века. Коначно, сматра Андерсон, жива историја је је и хоби, наводећи пример хиљаде заљубљеника у историју који су кренули у дуги марш у Јорктаун 1981. у знак сећања на крај Америчке револуције.²⁶⁶

У програмирању живе историје, презентери користе комбинацију демонстрације и интеракције унутар историјског или симулираног окружења. Интерпретација живе историје је сложена уметност која захтева комбинацију вештина из многих области, укључујући – али не ограничавајући се на – комуникацију, историју, руковање технологијом и позориште. Практичари живе историје морају да поседују и широко и специфично разумевање историје, материјалне културе и сродних предмета, али морају и ефикасно да пренесу те информације посетиоцима.²⁶⁷

4.16 Поновно одигравање (реконструкција/реприза) историјског догађаја

Најпре је потребно јасно назначити разлике између живе историје и поновног одигравања историјског догађаја: жива историја поново ствара живот из одређеног временског периода и локалитета, али није везана за конкретни историјски догађај; док реконструкција историјског догађаја може бити исто што и жива историја, али је још специфичнија јер се фокусира на одређени историјски догађај који се поново догађа. Поновна одигравања историјских догађаја обично се практикују на месту или у близини места оригиналног догађаја. Овај жанр фаворизује теме попут Викинга, средњовековних витезова, градитеља пирамида, пирата и побуњеника, каубоја и Индијанаца, истраживача, робова, ходочасника и војника, али и модерније теме, попут штрајка рудара из Јужног Јоркшира 1984. године.²⁶⁸

Реконструкција историјских догађаја има дугу историју. Римљани би понављали

²⁶⁵ Stacy F. Roth, "Past Into Present Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation", *Winterthur Portfolio* 34, 1 (1998): 2.

²⁶⁶ Jay Anderson, "Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums", *American Quarterly* 34, 3(1982): 456.

²⁶⁷ Stacy F. Roth, "Past Into Present Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation", *Winterthur Portfolio* 34, 1 (1998): 2.

²⁶⁸ Vanessa Agnew, "Introduction: What Is Reenactment?", *Criticism* 46, 3, 2 (2004): 327.

битке у знак сећања на прошле победе. Смештене у Колосеуму, ове реконструкције су често биле толико насилне да су резултирале тиме да је неколико учесника заправо убијено. Овде је постојао проблем аутентичности и постављало се питање како реконструкција може бити истинско понављање битке ако нема узрочности? У касном средњем веку хришћани су веровали да Јевреји разапињу хришћанске дечаке да би поново извели Христово убиство. Ово веровање резултирало је насилним понашањем хришћана над Јеврејима, не само због одмазде за Христовим убиством у прошлости, већ и због реконструкције у садашњости. Слично томе, на северу Филипина хришћански Филипинци сваке године поново изводе Христово распеће у знак оданости. Приковани за своје крстове, актери се моле Богу за опроштај, богатство и благостање. Током XX века реконструкције су постајале све више индустријализоване и професионализоване, а у неким земљама чак и политизоване²⁶⁹ (сетимо се „Јуриша на Зимски дворац“). Нарочито репризе грађанских ратова и других важних битака годишње привуку на десетине хиљада посетилаца и учесника. То су масовна окупљања људи, породични излети или рекреативне активности, где се људи окупљају како би доживели прошли догађај у садашњости. Реконструктори (учесници), који кампују током читавог догађаја, не само да га реконструишу, већ га и проживљавају. Пажљиво проучавају костиме, начин живота и језик доба на које су фокусирани. Данас се концепт реконструкције појављује на многим културним местима, не само оним који имају историјску тематику (љубитељи Толкинових дела који су камповали испред биоскопа у костимима из филма „Господар прстенова“).²⁷⁰

Историјске реконструкције могу се дефинисати као перформативно понављање прошлог догађаја на основу тога што се „та прошлост“ догодила у прошлости. Оне покушавају да визуализују прошлост и понављају је више пута. Учесници и гледаоци замишљају себе другачије, сврставају себе у друго време, чиме усвајају алтер его. Они перформативно понављају прошле догађаје и често их репризирају како би их утврдили за садашњост. Ово понављање не служи само како би се прошлост обновила и оживела, него и како би се прошлост поново протумачила а критика прошлости искористила за критику садашњости. На тај начин се може манипулисати и реструктурирати памћење с циљем стварања неке врсте „ефекта“. Стога се може рећи да „историјске реконструкције нису само потврда прошлости него и преиспитивање садашњости кроз враћање на историјске догађаје који су се неизбрисиво урезали у колективно памћење“.²⁷¹ Нарочито ако се говори о догађајима из непосредне историје, као што су „Милграмов експеримент“ (Milgram experiment) или „Битка за Оргрив“ (Battle of Orgreave). Реконструкција „Битке за Оргрив“ уметника Џеремија Делера (Jeremy Deller) односи се на догађај који је и даље осетљива тема у Енглеској. Она истражује социјалне последице оригиналног догађаја, попут економског пада Оргрива. Делер сматра да овакве изведбе служе и да се покаже како телевизијски снимци често не приказују праву слику протеста у Оргриву, али и да се изрази одређени политички став, као што је на пример противљење Делера и Фиггиса (Mike Figgis) политици Маргарет Тачер (Margaret Thatcher). Делерова намера била је да саопшти да су масовни медији погрешно приказали оригиналну битку, уверен да би употребом реконструкције дело могло придобити ширу публику и проширити истину о

²⁶⁹ Сетимо се реконструкције Јуриша на Зимски дворац.

²⁷⁰ S. Nilsen Lorentzen, „Ethnographic Methodologies and Reenactment Practices in Art. A study of Jeremy Deller’s The Battle of Orgreave“ (Master’s Thesis, University of Oslo, 2013), 31.

²⁷¹ Ibid.

том догађају.²⁷²

Типични примери реконструкције историјског догађаја најчешће укључују битке и друге кључне догађаје, као што су историјски говори, протестни скупови, маршеви, путовања бродом, аукције робова или заседање суднице. Док неки строго резервишу термин поновне изведбе за оне случајеве у којима се поново представља тачан историјски тренутак, нпр. искрцавање брода „Мејфлавр” (Mayflower) 1620. или „Битка код Ватерлуа” (Battle of Waterloo) 1815. године, он може да покрива и више генеричког наслеђа или периода активности, попут викиншких или средњовековних пијаца, занатских и кулинарских демонстрација или кампова из Другог светског рата и ваздухопловних приредби. Неки инсистирају на томе да такве неспецифичне догађаје треба означити као активности живе историје, а не поновног одигравања догађаја.²⁷³ Реконструкције историјског догађаја најчешће одражавају догађаје или историју одређеног подручја. Примера ради, локалитети у Америци сигурно се неће бавити репризирањем рата између Француске и Русије.²⁷⁴ Реприза која укључује драматизацију је ваљани облик историографије, помоћу које публика може да сазна о прошлости. Када се публика емоционално укључи у сцене репризираних догађаја, долази до заокруживања њихових интелектуалних живота и, што је још важније, контемплацију над људским и социјалним понашањем.²⁷⁵



Слика 20: Битка код Хабртона, реконструкција историјског догађаја

Извор: <https://www.vermontvacation.com/things-to-do/arts-and-heritage/historic-sites>

Један од примера историјске реконструкције је „Битка код Хабртона” (Hubbardton Battlefield), коју сваке године спроводи Одељење за очување историје државе Вермонт (State of Vermont’s Division of Historic Preservation) и на тај начин одржава успомену на

²⁷² Ibid, 36.

²⁷³ Mads Daugbjerg, “Re-enactment and Engagement”, *The Encyclopedia of Archaeological Sciences* 3, (2018): 1.

²⁷⁴ Vanessa Agnew, “Introduction: What Is Reenactment?”, *Criticism* 46, 3, 2 (2004): 328.

²⁷⁵ Bruce Taylor, „Historical Re-enactment as an Avenue for Teaching Adults History”, *International Journal of Arts and Commerce* 2, 3 (2013): 152.

овај догађај (слика 13). На овом месту окупљају се извођачи из целог региона како би приказали борце, стварне војне јединице које су се тамо бориле 1777. године. Догађај је планиран на тачан датум (или око њега) када се дешавала оригинална битка, тако да и посетиоци такође могу да искусе климатске и услове припрема, попут самих учесника. Стварна реприза одвија се другог дана и следи редослед догађаја према запису. Особље догађаја приповеда о поступку и објашњава зашто се извођачи понашају на начин на који се понашају. Глумци су и више него део стварног искуства – они осећају нелагоду у борби у вуненој одећи у јулу и буквално ходају стопама и изводе сличне акције као и војници из XVIII века.²⁷⁶

Историјске реконструкције могу се посматрати и као бављење историјом и као део туристичких понуда. На пример, један од највећих норвешких хотелских ланаца „Де Хистуриске” (De Historiske) нуди пешачке туре у оквиру којих гости „следе” стопе цара Вилхелма, краља Оскара и краљице Вилхелмине. У Сједињеним Америчким Државама ратне реконструкције сваке године привуку на хиљаде учесника и туриста. У великој реконструкцији битке код Гетисбурга из 1863. године, 1998. године учествовало је чак 25.000 „војника”.²⁷⁷

4.17 Игра улога

Игра улога се описује као тумачење у којем је посетилац позван да преузме улогу. Ова форма може да захтева од посетилаца да се укључе у неку активност или дискусију са ликом или чак да обуку одговарајући костим. Фацитатор позива члана публике да исприча причу која се догодила. Користећи технике импровизације, музике, песме и покрета, глумци играју улогу историјске особе која остаје на сцени. На крају, од особе се тражи да разговара о томе шта мисли о причи која је управо одглумљена.

4.18 Перформанс

Перформанс (перформинг арт) или извођачка уметност је облик уметничке праксе који укључује једну особу или више њих које предузимају акцију или акције у одређеном временском оквиру у одређеном простору или локацији. Најчешће се изводи у музејима и галеријама савремене уметности. Аутор, често и извођач, присутан је на сцени, а радњу чине једноставне акције које се углавном понављају и имају симболичка значења. Главна карактеристика у процесу извођења перформанса је присуство уметника и стварне акције његовог тела како би се публици представило неуобичајено уметничко искуство. Иако се порекло перформанса може тражити у наступима средњовековних песника, трубадура и дворских забављача, ова врста уметности чешће се везује за период авангарде с почетка XX века, а нарочито појавом праваца као што су футуризам, конструктивизам, даде, надреализам и баухаус, док се за домаће просторе везује за зенитизам.²⁷⁸

²⁷⁶ Daniel P. O’Neil, “Experiencing History Where It Happened: Living History and Re-enactment as Public History Tools”, *Vermont History* 84, 1 (2016): 28.

²⁷⁷ Dora Apel, “Violence and Historical Reenactment: From the American Civil War to the Moore’s Ford Lynching”, *Violence and Visibility in Modern History* (2013): 241.

²⁷⁸ Amanda Coogan, *What is Performance Art?* (Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011), 4.

Перформанс као изражајна форма у музејима и галеријама био је присутан у радовима уметника као што су: Мрс Канингем (Merce Cunningham), Триша Браун (Trisha Brown), Џон Кејџ (John Cage), Ален Капров (Allan Kaprow), Пјеро Манџони (Piero Manzoni), Ив Клајн (Yves Klein), Јозеф Бојс (Joseph Beuys), Гилберт и Џорџ (Gilbert & Georg). Извођачка уметност се везује за следеће институције: „Вокер” (Walker), Центар за савремену уметност „Рој и Едне Дизни/ КалАртс театра у Лос Анђелесу” (The Roy Center for Contemporary Art and the Edna Disney/CalArts Theater), Музеј модерне уметности (The Museum of Modern Art – MoMA), Музеј америчке уметности „Витни” (Whitney Museum of American Art) у Њујорку, Тејт Модерн музеј (Tate Modern) у Лондону.²⁷⁹

Уметнички музеји су користили уметност перформанса да динамизују своје галерије, које могу употребљавати различите медије истовремено у датој представи. Уметност перформанса дели неке карактеристике са другим стиловима. Директно је повезана са колекцијом и често испреда причу. У извођачкој уметности причи можда недостаје традиционални наратив јер користи физички језик, а не вербални. Хјуз наводи пример позоришног пројекта са студентима глумцима у Музеју „Електрана” у Сиднеју. Студенти су, наиме, наступали као јато риба и „пливајући” кроз музеј привлачили посетиоце док су разгледали експонате. Представа је имала елементе извођачке уметности (недостатак традиционалног наратива) и показала се успешно код посетилаца, помажући им да сагледају експонате на нов начин. Хјуз сматра да је уметности перформанса понекад превише ерудитна за случајне посетиоце, да их мистификује уместо да им олакшава приступ изложби.²⁸⁰

4.19 Креативна драма/креативна драматика

У ову категорију убрајамо елементе драме као што су покрет, машта, играње улога, импровизација итд. Ове интеракције могу да допуне перформансе и интерпретацију, али се такође могу појавити и као независна форма. Када се креативна драма одвија независно, обично је у облику истраживачких игара за загревање позоришта или сензорних вежби осмишљених с циљем да упознају посетиоце са драмом ради драме.²⁸¹ Креативна драма је метод, начин или приступ како са учесницима на основу њихових искустава и на основу нечега што их занима – цитата из књига које им се допадају, личних дневничких записа, наставних предмета који су им драги – развијамо драмску структуру. Игром на плану фикције ученик сазнаје теме, личности и вредности из наставних предмета. Кроз принцип креативне драме знање се не усваја тако што се учи напамет, градиво се заједно одиграва, ствара се емпатијски мост између учесника и теме која се обрађује, ствара се мост између њихове културе и културе другог народа, другог начина мишљења. Рад кроз драмски процес значи укључити у наставу лично искуство и креативност ученика, те мењати њихов однос према теми која се обрађује: они постају аутори свог учења и усвајања знања.²⁸²

²⁷⁹ The New York Times, “Once on Fringe, Performance Art Is Embraced”, <https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html> (преузето 20.9.2022).

²⁸⁰ Catherine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama* (Portsmouth, NH: Heinemann, 1998), 69.

²⁸¹ IMTAL, “Museum Theatre: Key Definitions”, <http://www.imtal-us.org/definitions> (преузето 20.9.2022).

²⁸² Sonja Ćirić, “Učenje je igra”, <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1108571&print=yes> (преузето

Према Кортнију (Richard Courtney), креативна драма је процес претварања маштовитих идеја у акцију. Процес драме укључује покрет, ритам, пантомиму, импровизацију, студије ликова и говор.²⁸³

Двадесетих година прошлог века Винифред Ворд (Winifred Ward) и Џералдин Брејн Сикс (Geraldine Brain Siks) развиле су концепт који називају креативна драматика. Ворд је сматрала да проучавање дечије литературе, осим читања и анализирања, треба да прати и драматизација. Разликовала је драму „са” децом и драму „за” децу. Драма са децом се фокусира на процес стварања, док је драма „за” децу била усмерена на крајњи производ.²⁸⁴ Креативна драма биће опширније обрађена у наредном одељку.

Оно што се намеће као закључак о формама музејског театра је његов жанровски диверзитет. За феномен који је стар нешто више од једног века и који се још увек развија могло би се рећи да се рачва у више грана и подграна, што даје материјале за даље експериментисање. Осим тога, музејски театар може да поприми крајње једноставну форму као што је интерпретација у првом лицу, али и да буде спектакуларна представа намењена масовном конзумирању. Ако упоредимо становишта Тесе Брајдл, са једне стране и становишта које заступају Кетрин Хјуз и удружење IMTAL, евидентно је да међу њима постоји доста сличности. Примера ради, обе стране предлажу модел приповедање, заједничког су става по питању историјских тема, док се као еквивалент перформансу (код Хјуз/IMTAL) на страни Брајдл појављује неколико жанрова (пантомима, музика, плес/покрет). Дефинитивно код Хјуз/IMTAL постоји више и више уопштених форми музејског театра, док Брајдл наводи специфичније форме (на пример играње контроверзних или изазовних тема или луткарство које Хјуз и IMTAL уопште не нуде као могуће моделе).

Оно што је присутно у готово свим жанрова је њихова преплетеност. Немогуће је наићи на програм музејског театра који искључиво припада жанру историја уживо или нпр. монолог. У доминатни жанр уплетен је неки други или више њих. Тако је готово немогуће видети реконструкцију историјских догађаја без уплива живе историје или историјских личности. Живу историју је немогуће замислити без приповедања или интерпретације у првом лицу, док је партиципативни театар неодвојив од креативне драме.

4.5.2023).

²⁸³ Tolga Erdoğan, “The Effect of Creative Drama on the Writing Anxiety of Pre-Service Classroom Teachers”. *Croatian Journal of Education* 20, (2017): 869.

²⁸⁴ Ивана Стаменковић, „Драмска уметност и образовање: различити правци и приступи у примени драмских и/или позоришних техника”, *Настава и васпитање* LXIV, 4 (2015): 811.

5. Музејски театар као образовно-комуникацијски алат

5.1 Музејско наслеђе: образовни ресурс и изазов за драматизацију

Учење је процес активног ангажовања и стицања искуства. Оно може укључивати повећање или продубљивање вештина, знања, разумевања, вредности, осећања, ставова и способности размишљања. Ефикасно учење води ка промени, развоју и жељи за даљим учењем. Већина учења одвија се случајно, у неформалним ситуацијама. Људи уче разговарајући, путујући, читајући часописе, истражујући интернет, гледајући телевизију. Учењу нарочито погодују библиотеке, интернет, музејска и галеријска окружења јер се информације траже на основу индивидуалних интересовања. Због тога можемо да кажемо да поред формалног, постоји и неформално и информално образовање. Учење у музејима описује се као слободан избор, као информално, доживотно, за разлику од онога у школама које посматрамо као формално. Идеју о информалном образовању су седамдесетих година XX века преузели и музејски професионалци како би установили разлике између активности које се одвијају у музејима од оних којих се одвијају у формалним васпитно-образовним институцијама.²⁸⁵

Музеји са својим богатим артефактима представљају позорницу за разумевање културе, уметности и историје и тако доприносе процесу образовања својих посетилаца. Уместо да музеје посећујемо као гледаоци, требало би да их посматрамо као локације за интеракцију са изложеним предметима базираним на стицању искуства и конструкцији знања. Музејско окружење представља екстровеертно и идеално место које може допринети менталном, физичком, емоционалном и друштвеном развоју посетилаца. Музеји помажу посетиоцима да разумеју да су чланови одређеног друштва, изграђују њихове личности, идентитет и самопоуздање. Музеји дозвољавају велики избор начина за проучавање, откривање, комуницирање и уживање. Али, учење у музејима и његове исходе је тешко пратити, па тако није најјасније на који начин се стечено знање касније искористи. За разлику од позоришта, биоскопа, концерата или спортских догађаја, где публика остаје на својим местима и гледа (слуша) оно што се нуди, у музеју је ситуација обрнута – изложба мирује, а посетиоци се крећу. Посетиоци имају прилику да исту изложбу истраже више пута (што се често и дешава) и тако изнова усвајају нове и различите ствари. Музејска окружења су раскошна²⁸⁶, збирке и оригинални предмети значајно доприносе богаћењу искуства. Доживљај посете музеју изазива узбуђење, емоционалну повезаност, па чак и страхопоштовање (скелет човека из каменог доба код деце готово увек изазове узвик одушевљења). Није необично да посетиоци описују епифаније када препричавају сопствено искуство у музејима.²⁸⁷ Кроз приказивање и тумачење, уз употребу предмета, фотографија, модела и текстова, музеј изграђује погледе и производи ресурсе за учење. Ови процеси интерпретације, који укључују приписивање значења, чине велики део рада музеја и могу бити описани као „курикулум музеја”, те тако учење у музеју помаже да одговоримо на питања „ко смо и шта можемо да постанемо”²⁸⁸. Музејско искуство је

²⁸⁵ Jovana Milutinović, „Učenje u muzeju”, *Povijest u nastavi* 8, 16 (2), (2010): 218.

²⁸⁶ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance* (London: Routledge, 2007), 4.

²⁸⁷ Georg E. Hein, *Learning in the Museum* (New York: Routledge, 1998), 2.

²⁸⁸ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance* (London: Routledge, 2007), 2.

вишеслојно, чулно, интелектуално, естетско и социјално. Оно не представља само акумулирање чињеница и стицање вештина, него и моћан алат за обликовање идентитета. Осим тога, оно зависи од способности и специфичности појединца, које му омогућавају да успешно обавља одређене задатке. Ове специфичности могу бити сензорне (попут перцепције или доживљавања стварности), затим практичне (подразумевају могућност извођења практичних операција)м интелектуалне или мисаоне способности и могућност изражавања (говор, читање, сликање, певање, цртање). Иако способности зависе од генетике, на њих се може утицати. За разлику од способности, вештине представљају организоване, прецизно изведене радње, које су стечене вежбањем.²⁸⁹

Као базична теоријска основа педагошког рада у музејима²⁹⁰ наглашава се конструктивистичка теорија учења. Према Дјуију (John Dewey), зачетнику прагматизма и конструктивистичке педагогије, сваки појединац представља продукт друштвене средине, а процес сазнања зависи и од самог субјекта, као и од искуства које представља главни извор процеса сазнавања. На Дјуијеве идеје снажан утицај остварили су: Коменски (Jan Amos Komenský) – залагањем за директно чулно сазнавање и образовање; Песталоци (Johann Heinrich Pestalozzi) – ставом о учењу кроз директне чулне импресије; као и Русо (Jean-Jacques Rousseau) – идејом о дечјем развоју и искуству и његовој вери у изворну доброту људи.²⁹¹ Хајн се слаже са Дјуијем и сматра да искуство у музеју само по себи није образовно, дајући два полазишта. Једна су рутинска, она нас не изазивају и не стимулишу и стога не могу бити едукативна. Ову теорију објашњава фразом: „Да би искуства била едукативна, она не би смела да буду само практична и репетитивна у физичком смислу (hands on), него и умна – мора да постоји и размишљање током процеса учења (mind on).”²⁹² Осим тога, није довољно да искуство буде само „живахно”, мора да буде и организовано да би било образовно. Како би посетиоци учили из музејских искустава, морамо добро да разумемо та искуства како бисмо знали да их обликујемо. Другим речима, музејски професионалци морају знати шта посетиоцима значи њихово искуство у музеју. Пешикан додатно наводи и то да се Дјуи пре више од једног века у својим учењима противио вербалним облицима учења и да је инсистирао на практичној делатности. Ставовe је често поткрепљивао крилатицом „не помоћу речи, него помоћу делања”.²⁹³ Овако конципирано начело образовања имало је значајан утицај на образовну праксу музеја јер се односило на директну употребу и експериментисање са стварним предметима.²⁹⁴ Музеји који своју делатност базирају на овим теоријама у фокус

²⁸⁹ Милица Божић Маројевић, *Метод као предмет или предмет као метод: поучавање (о) уметности у осам корака* (Београд: Универзитет у Београду – Филозофски факултет /Центар за музеологију и херитологију, 2022), 126.

²⁹⁰ У домаћој научној литератури израз музејска едукација није уобичајен јер едукација је најшири појам и обухвата и васпитање и образовање (развој наше науке није текао у англосаксонском правцу, већ су слеђене немачка и руска школа). Уколико је реч о предшколском узрасту, тада се користи термин васпитно-образовни рад у музеју. Уколико се ради о школском узрасту, тада се користи образовно-васпитни рад у музеју. За одрасле посетиоце уобичајен израз је образовање у музеју. Осим наведених, прихватљив је и израз педагошки рад у музеју (педагогија је наука о васпитању и образовању).

²⁹¹ Vučina Zorić, "Pragmatistička koncepcija vaspitanja Džona Džuija", *Pedagogija* LXV, 3, (2010): 398.

²⁹² Georg E. Hein, *Learning in the Museum* (New York: Routledge, 1998), 3.

²⁹³ Ana Pešikan, "Dewejeva aktivna škola: Aktivno učenje – osrednja ideja in osrednja težava teorije Johna Deweyja" (Ljubljana: Pedagoška fakulteta, 2012): 117.

²⁹⁴ Jovana Milutinović i Olja Džinkić, „UČENJE U MUZEJU U SVETLU KONSTRUKTIVISTIČKE TEORIJSKE OSNOVE”, *Zbornik Odseka za pedagogiju* (2019): 6–7.

постављају посетиоца, а не експонате.

Музејско учење примењено је и у контексту холистичке перспективе. Холистички мислиоци (Песталоци, Фробел, Гарднер, Монтесори, Дјуи) никада не истичу значај појединачног и сматрају да све међусобно повезано добија на значају тек у ширем контексту. Један од најпознатијих савремених теоретичара холистичког образовања Рон Милер (Ron Miller) тврди да је „холистичко образовање филозофија образовања заснована на идеји да свака особа проналази идентитет, смисао и циљ свог живота кроз везу са заједницом, природом и људским вредностима као што су саосећање и мир.”²⁹⁵ Оваква средина промовише отворену комуникацију, а кооперација (сарадња) предњачи у односу на компетенцију (такмичење). Музеји који нагињу холистичкој врсти учења не инсистирају да посетилац буде „добро едукован” члан друштва. Уместо тога, они више промовишу вредности као што су инспирација, креативност, машта, саосећање, самооткривање, развој социјалних вештина и емоционално ангажовање. Учење са холистичком перспективом има за циљ да свакој особи омогући развој интелектуалног, емоционалног, социјалног, физичког, уметничког, креативног и духовног потенцијала. Тежи да више подстиче посетиоце у процесу учења и да стимулише личну и колективну одговорност. У том смислу се од посете музеју не очекује да „усади” знање, него да пре изазове неку промену, помогне при формирању мишљења, разбије предрасуду, мотивише за даље истраживање, развије одређену вештину, изазове емоцију или да човеку омогући осећај уживања. У холистичком образовању особа задужена за педагошки рад (музејски едукатор/педагог, кустос, водич) је неко ко олакшава учење, односно води кроз искуство, а не неко ко намеће знање.

Да бисмо схватили како се одвија учење у музеју, најпре се морамо позабавити његовим карактеристикама. Учење је сложен процес који се одвија на различите начине и у различитим деловима живота. Готово увек подразумева употребу већ познатог материјала и у том смислу се претходно стечено знање користи за усвајање новог знања и за тумачење нових искустава. Учити значи разумети значење, а то се најбоље одвија када се ствари стављају у неки контекст (у смислу музеја јасно позициониран музејски предмет повезан са другим предметима). Разумевање значења се врши на основу више параметара: претходно стеченог знања, културног статуса, индивидуалне биографије, пола и других ствари. Свака особа ће, према томе, обрадити информације и произвести значење на другачији начин. Музеји су и места уживања. Уживање је често неодвојиво од учења – учимо и памтимо боље ако нас током учења прати осећај уживања. Осим тога, учење може бити праћено и негативним емоцијама. Често су ситуације такве да се плашимо или погрешно схватамо информације и њихове импликације.²⁹⁶ Није искључено да учење може да буде и неправилно, а понекад може да се деси да га нисмо ни свесни. Такво учење, често названо латентно, чуци у нама и постаје корисно када за то дође време.

Учење у музејима се, захваљујући присуству оригиналних предмета, у великој мери ослања на сензорну перцепцију – гледање, слушање, ређе тактилни доживљај, демонстрирање, понекад и мирисање, можемо рећи и испробавање (на пример дегустација хране или пића). Најпре је битно усмерити пажњу посетилаца у музеју. Једна врста учења је готово заједничка за све посетиоце, нарочито оне који музејску изложбу посећују први

²⁹⁵ Ron Miller, "Holistic Education: A response to the crisis of our time", *Paths of Learning*, This paper was presented at the institute for Values Education in Istanbul, Turkey (2005): 5.

²⁹⁶ Eileen Hooper-Greenhill, *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance* (London: Routledge, 2007), 38.

пут. Реч је је о такозваном „рефлектор” учењу или „рефлектор” понашању – пажњи коју посетиоци усмеравају у току посете музеју. Овај режим описује отворени и нефокусирани начин на који посетиоци лутају кроз музеје и чекају да им нешто привуче пажњу. Режим рефлектора је отворен и пријемчив и док светли слабије може открити шире обрасце и везе. Он описује начин на који се корисници музеја идентификују и одомаћују (охрабрују) да приђу и проуче групу предмета, и/или када имају на уму јасно идентификоване циљеве.²⁹⁷ Када је реч о другим процесима учења, они се суштински не разликују од конвенционалног учења. Овде треба имати на уму да су деца многе ствари у музеју необичне, док их друге могу подсетити на већ познате ситуације (повезано са конструктивистичким учењем). Процес учења у музеју почиње тако што деца размишљају о концепту и покушавају да открију проблем. Њихива следећа реакција је дефинисање проблема, након чега следи прикупљање података. Захваљујући стварности баштине (у овом случају очигледним наставним средствима) и могућностима да експонате посматрају а репликама и моделима рукују, деца се мотивишу да траже одговоре. Док их анализирају, она, намерно или несвесно, стварају нова значења и нове закључке, (ре)конструишу и надограђују већ стечено знање.²⁹⁸ Она често анализирају оне предмете који највише одговарају њиховој радозналости (повезано са стеченим знањем и искуством) и, намерно или не, стварају нове закључке. Примера ради, ако се у музеју нађу испред слике из средњег века, деца могу набрајати дивље животиње са слике (јер су претходно научила да их препознају и именују). Из тог разлога је изузетно битно да деца у музеју постављамо питања, дајемо инструкције и да са њима више разговарамо уместо да им предајемо. Истраживања показују да посете музеју остављају дуготрајне утиске код деце. Знање стечено у музеју претвара се у жељу да поново посете музеј где експонати постају „бесконачни извори ужитка и образовања”.²⁹⁹

Иако педагошки рад у музејима има изразито информални карактер, када су питању најмлађи посетиоци, он укључује неколико принципа: 1) Очигледност (односи се на очигледна средстава, експонате и могућност да их посетиоци посматрају или да, најчешће, њиховим репликама рукују и тако стичу вештине); 2) Коришћење постојећих интересовања и развијање нових (принцип који је у највећој мери повезан са конструктивистичким моделом учења); 3) Примереност наставе доби ученика (различити нивои тумачења изложбе који подразумевају да се са млађим посетиоцима комуницира на основном нивоу, да се полази се основних појмова, док се са старијом комуницира у односу на стечена знања, принцип бисмо могли да повежемо са Тилденовим шестим принципом интерпретације); 4) Доживљај (посетилац мора изаћи из музеја са осећајем да је нешто доживео/-ла, научио/-ла, сазнао/-ла или осетио/-ла, осећај може бити позитиван, али и негативан, без доживљаја посета музеју није успела); 5) Свесна активност (стална мисаона и физичка активности, постављање питања, давање одговора, показивање експоната); 6) Од општег ка појединачном (тумачење у музеју започињемо општим питањима да бисмо се потом фокусирали на специфичне теме); 7) Повезаност тема са

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Dragan Kiurski, "Muzej kao okruženje za učenje i dopuna školskom učenju – primer obrazovnih programa Narodnog muzeja Kikinda", *Nastava i vaspitanje*, 2023, 72(2), 279.

²⁹⁹ M. Sher Ali Khan, "The Role of Museum in Children Education", (PhD Thesis, Institute of Archaeology and Anthropology Peshawar, 2011), 11.

животом (најучинковитије је оно музејско искуство које је повезано са темама ван музеја, из свакодневног живота).³⁰⁰

О значају и карактеристикама учења у музејима Манли (Mary Ellen Munley) наводи следеће:

- музеји, са својим стварним експонатима, обезбеђују јединствено и позитивно окружење које подстиче дечије учење;
- деца су заинтересована за експонате и изложбе у музејима, нарочито из области историје или биологије и то много више него у школама;
- деца прилазе експонатима на основу индивидуалних интересовања, уче кроз сусрет са експонатима о којима коментаришу са другом децом;
- одрасли могу подстицати едукацију деце у музејима (заједничким учењем и личним причама о експонатима и темама).³⁰¹

Оно што Манли додатно истиче је да деца уживају у присуству „стварних” предмета у музеју, а да њихову пажњу посебно привлаче предмети који су им познати из искуства у кући, школи, комшилуку (принцип повезаности тема са животом). У претходна искуства најчешће спадају прелиставање или читање сликовница, слушање прича, интеракција са играчкама, док су теме које се најлакше повезују са оним музејским: диносауруси, животиње, транспортна возила. Деца, стога, остварују врло личне контакте са оним што виде у музеју. Нарочито добро реагују када се музејско искуство обогати причом и активностима која укључују креативно понашање и маштање. Деци су драгоцене она искуства у оквиру којих могу да виде нешто изблиза, када могу нешто да додирну, а најдуже памтљива су она искуства која имају мултисензорни карактер. Такође, децу привлаче велики предмети и предмети који су постављени у одређени контекст (повезаност са другим предметима, што наводи на логично закључивање). Манли у свом раду истиче и значај одрасле особе са којом дете посећује музеј. Када одрасла особа у музеју представља детету нешто што је њој лично важно (нпр. предмет који је подсећа на детињство, родитеље), дете ће предмет повезивати са том особом и лакше ће схватити његово значење. Музеји би најмлађим посетиоцима требало и да понуде што више садржаја који укључују игру. Када су у питању изложбе, битно је користити легенде које позивају на комуникацију, персонализују, фокусирају пажњу, описују акцију, причају, постављају питања, охрабрују на разговор. Дечију пажњу привлаче оне легенде које су записане тако да кроз њих причају родитељи и оне које „звуче гласно”. Нарочито се добро памте она музејска искуства која у себи имају хумор.³⁰²

Драма је атрактиван образовни алат јер се догађаји могу јасно и очигледно представити. Она олакшава разумевање, а ефикасна је и по томе што развија и покреће машту и контемплативно мишљење примаоца тако што му омогућава да усаврши одређене вештине. На који начин нас музејско наслеђе инспирише на драматизацију? Изложбу можемо посматрати као приказ одређеног материјала у циљу комуникације са посетиоцима. Изложени експонати имају различите циљеве – да информишу или надахну, освеже меморију, а често и да забаве. Изложбе се све више схватају као наратив. Када је на

³⁰⁰ Milan Todorović, *Pedagoška funkcija biblioteka, muzeja i arhiva i oblici saradnje sa školama: priručnik za nastavnike, bibliotekare, muzeologe i arhiviste* (Sremski Karlovci: Arhiv Vojvodine, 1977): 67.

³⁰¹ Mary Ellen Munley and Smithsonian Early Enrichment Center, "Early learning in museums", *A review of literature* (2012): 5.

³⁰² Ibid, 10.

изложби присутан приповедач, догађаји се више приповедају, а мање приказују³⁰³. И ту већ долазимо до неке форме театра – особа прича или разговара, показује, демонстрира. Дакле, већ у овом случају имамо једноставну драмску радњу. Следећа сличност коју морамо да споменемо лежи у чињеници да се одређени појмови користе и у позоришту и у музејима. Најпре су ту дизајн и сценографија. Дизајн сцене или простора има сличну функцију за изложбу као и за позоришну представу. На оба места функција је иста – постављање сцене, стварање окружења за одређено извођење. У оба случаја имамо посла са предметима, али се у овом случају предмети разликују према функцији. У позоришту су предмети само део сцене и служе као реквизити на позорници. Предмети су подређени представи и глумцима. У склопу изложбе је другачије. Извођење је подређено предметима који имају водећу улогу на музејској позорници. Ретко кад ће, готово никад, глумац у позоришној представи у руци држати осликану стаклену чашу и причати о тој чаши. Са друге стране, у музејском театру, глумац ће држати чашу и сасвим сигурно причати о времену њеног настанка, примени, аутору, о томе коме је припадала пре него што је доспела у музеј и сл. Из свега реченог, на изложбу можемо да гледамо као на сцену на којој су људи давно и у неком другом друштву правили или користили предмете који су данас изложени. Ови људи се могу сматрати правим актерима који су, као жива бића, тренутно одсутни са сцене – или су мртви или нису у музеју.³⁰⁴ Они постоје само у свести гледалаца који замишљају њихово присуство. Дизајнер изложбе ове „глумце” може да представи уз помоћ модела, фотографија, слика, видео пројекција, али и помоћу живих људи. Тако долазимо до тога да је изложбени простор заправо позорница за представе које се одржавају у музеју. Актери на овим музејским сценама имају слободу да оживљавају поставку, проналазе инспирацију у изложеним експонатима и користе их у оквиру својих улога и предвиђених акција. Изложени експонати, теме и подтеме изложбе погодују драмском извођењу јер се често радња одвија у приближном или готово оригиналном окружењу. Издвојмо неколико домаћих музеја који драмска извођења реализују на сталним изложбеним поставкама: Музеј града Београда са монодрамом „На кафи са кнегињом Љубицом”, која се одвија у диванхани Конака кнегиње Љубице; Дом Јеврема Грујића кроз драму „Мала црна хаљина” дочарава париски хотел „Риц” и живот познате модне креаторке Коко Шанел, док Музеј Вука и Доситеја приказује две монодраме „Мој отац Вук Караџић” и „Досије Доситеј”. Фасои наводи да „позориште не служи само како би привлачило посетиоце у изложбени простор, већ и како би посетиоце и водило кроз изложбени простор”.³⁰⁵

Колико су изложбе и позориште блиски медији сведочи и став Сузан Бенет која каже: „Изложбе су у основи позоришне, јер су оне начин на који музеји изводе (перформирају) знање које стварају.”³⁰⁶ Традиционални музеји су презентовали своје колекције у предвидљивим, линеарним наративима у складу са организационим категоријама. Музеји данас користе презентацију која је мање излагачка, а више искуствена и која позива на сарадњу са посетиоцима. Савремене изложбе често настоје да открију историју иза одређене колекције и да развију презентације које имају више

³⁰³ Dragan Kiurski, "MUSEUM THEATRE AS AN EDUCATIONAL TOOL: EXAMPLES IN SERBIAN MUSEUMS", *JOURNAL OF ELEMENTARY EDUCATION* Vol. 14, Spec. Issue, (2022): 78.

³⁰⁴ Marc Maure, "The exhibition as theatre – on the staging of museum objects", *Nordisk Museologi* 2 (1995): 162.

³⁰⁵ E. Fasoi, "Museum Theater Techniques in Greek Museum Spaces: An Extensive Approach Based on Contemporary Art Exhibitions" (PhD Thesis, University of Patras, 2016), 16.

³⁰⁶ Susan Bennett, *Theatre and Museums* (Washington: Smithsonian Libraries and Archives, 1995), 4.

анимирани, а мање ригидни карактер. У том смислу, данашњи музеј је „позориште, палата сећања, позорница за одигравање других времена и места, простор транспорта, фантазије, снова”.³⁰⁷

Како изложбу учинити динамичном? Обликовање изложбе је креативни процес који се састоји од преношења поруке кроз предмете и друге материјалне елементе. На изложбу најчешће гледамо као на систем комуникације који се састоји од предмета постављених у простору (дефиниција је довољно општа да би била применљива на све врсте изложби). Изложба није случајна јукстапозиција³⁰⁸ уметничких предмета и других елемената, она се састоји од њиховог уређеног односа заснованог на одређеном скупу правила. Главна функција изложбе је да обезбеди културну и информативну везу између различитих чланова друштва. Стога је довољно рећи да је изложба систем комуникације који подсећа на језик.³⁰⁹ Ако прихватимо општу дефиницију да је изложба систем који служи комуникацији, а да се канали комуникације и примаоци садржаја мењају, поставља се питање – како ћемо традиционалну изложбу представити савременим посетиоцима? Којим алатима оживети изложбу, којим језиком се обратити свежој публици жељној новог садржаја? Постављањем изложбе која иницира нове могућности комуникације, инспирише на дијалог, покреће на креативно и критичко размишљање и покреће емоције добијамо нову димензију излагања. То значи да морамо употребити нове медије и динамичне извођачке алате: покрет, тело, глас, инсталацију, перформанс. Као облик активности и физичке акције, извођачка уметност не само да је уско повезана са визуелном уметношћу и позориштем, већ и са музиком, плесом, изговореном речју и процесно оријентисаном уметношћу. У питању је облик уметничке праксе који укључује једну или више особа које предузимају радњу или радње у одређеном временском оквиру, у одређеном простору или локацији пред публиком. Она најчешће подразумева „живо” присуство уметника или извођача и стварне акције његовог тела. Централна карактеристика извођачке уметности је тело, праћено и другим кључним компонентама: време, простор и однос између извођача и публике.³¹⁰ Извођачка уметност може да користи медиј или дисциплину као што су: музика, плес, књижевност, поезија, архитектура, мода, дизајн и филм.

Често у музејима можемо да видимо праисторијске људе како осликавају импровизовану пећину, демонстрирају паљење ватре и лов; затим средњовековне војнике или пак војнике из светских ратова; занатлије које израђују предмете од глине. Коришћење драме у музејима као један од ефикасних метода музејске интерпретације има за циљ да унапреди знање, разумевање и промоцију историје, као и да образује људе кроз тачни и свеобухватни историјски приказ и реконструкцију. Узмимо као пример концепт историје уживо као најраспрострањенији драмски алат у интерпретацији наслеђа. Овај модел је последњих деценија постао утицајно средство за образовање деце и одраслих о темама из историје, као што су свакодневни живот одређеног временског периода, начин одевања, припрема хране, разонода и слободно време у прошлости. Историја уживо на овај начин игра важну улогу као подршка часовима историје, пре свега због непосредног и живописног тродимензионалног чулног искуства. Овако тумачена историја представља ефикасан начин, не само да разумемо и чувамо наслеђе, него и да га унапредимо у туристичке ресурсе у локалној заједници. Дакле, музеји на отвореном и традиционални

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Додавање, слагање, стављање један поред другог.

³⁰⁹ Marc Maure, "The exhibition as theatre – on the staging of museum objects", *Nordisk Museologi* 2 (1995): 156.

³¹⁰ Amanda Coogan, *What is Performance Art?* (Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011), 4.

музеји, замкови, паркови и други локалитети наслеђа се све више претварају у сервисе живе историје који својим посетиоцима пружају инспиративно и образовно искуство кроз интерактивне презентације и практичне активности. Улога драме у образовању је и да припреми посетиоце/учеснике за ситуације из стварног живота кроз искуство, експериментисање и опуштену активност. Ове драмске активности нуде, пре свега, безбедно окружење у којем учесници могу да говоре и делују без ограничења и инхибиција, да открију своје потребе, вештине и таленте, да креирају своје сопствене идеје и слике света, и да развију чула и рефлексивност.

Карим (Ibrahim Enas Karim) сматра да су код музејског театра уочљиве две различите образовне карактеристике: театар створен искључиво да преноси информације (уметност, наука и историја) и театар створен за усађивање морала, понашања и ставова, који и даље задржава сопствени „уметнички израз”. Према њему, музејски театар спада у обе категорије и често садржи оба елемента. У прву категорију спадао би музејски театар који се развио из демонстрација заната и научних експеримената, са додатим позоришним елементима како би се побољшао квалитет презентације. Ова категорија музејског театра понекад користи позоришне елементе, попут светла, звука и карактера (лица, људи) како би се објаснили одређени научни феномени или (у уметничкој галерији или музеју) кораци у уметничком процесу. У другој категорији, представе испитују друштвене и етичке проблеме, контроверзе, свађе.³¹¹

Музејски театар може бити драгоцену средство у приближавању наслеђа разноврсној публици, може помоћи у тумачењу „нудећи увид у друштвено значење артефаката” и „анимирање неживог”.³¹² Такође је и потенцијал за учење, посебно у смислу пружања веза са актуелним, друштвеним и политичким реалностима, као и у погледу откривања комплексности музејске нарације и омогућавања вишеслојних интерпретација.³¹³ Осим образовне, музејски театар има и функцију да код посетилаца покрене емоције. Савремене музејске праксе се фокусирају на посредовање садржаја и форми које подстичу емоције, чиме се обезбеђује могућност посетилаца да доживе перспективу другог. Емоције су препознате као средство за постизање учешћа посетилаца и за покретање процеса стварања значења. Последњих година, музеји имају тенденцију да, нарочито када тумаче осетљива питања историје, посетиоцима омогућавају проживљено искуство, да их „стављају у центар активности и да им додељују улоге”. То доводи до идентификације са личностима из прошлости и са њиховим животима. У том погледу, музејски театар доприноси да посетиоци ближе осете судбине људи, њихове проблеме, тежње, страхове. Хјуз као пример наводи Меморијални музеј холокауста у Вашингтону у којем је коришћен принцип „наративне нити” која води посетиоце од њихових домова до концентрационог логора.³¹⁴ Овај приступ је веома иновативан јер се музејска изложба базира на причи која је подржана избором предмета. Музеј је препознао да предмет представља различите симболе (различитих појединаца) и као такав је у стању да створи наратив са високо интерпретативним садржајем, довољно јаким да покрене изложбу. Стога би покретачка снага савремених музеја требало да буду теме са којима људи могу да се

³¹¹ Karim Enas Ibrahim, "Using Drama in Museum Education" 1.1 (2021): 383.

³¹² Jenny Kidd, "Filling the Gaps? Interpreting Museum Collections Through Performance", *Journal of Museum Ethnography* 19, (2007), 58.

³¹³ Anthony Jackson and Jenny Kidd, "Performance, learning & heritage", (2008): 3.

³¹⁴ Cathrine Hughes, *Museum Theatre: Communicating with Visitors through Drama* (Portsmouth: Heinemann, 1998), 8.

повезу и мотивишу за учење. Повезано са емоцијама је и емпатија. У студији о одговорима посетилаца на историјске ликове, Франко (Barbara Franco) је пронашла доказе о присуству емпатичне идентификације код посетилаца који су комуницирали са ликовима из прошлости.³¹⁵ Такве студије подржавају идеју да ако представа може да изазове емпатију код гледалаца, она отвара врата бризи о садржају представе. Ако се емоције гледалаца ангажују кроз емпатију, то може довести до учења. Бити у стању да саосећају и да привремено насељавају мисаоне процесе другог у корену је драме. Идентификација, када гледалац замишља себе као лика којег глуми глумац, веома је блиско повезана са емпатијом. Пошто емпатија укључује разумевање како се други људи осећају, она отвара врата другим емоцијама и служи као средство за емоционални пренос.³¹⁶

5.2 Драма као образовни инструмент

Са семантичке тачке гледишта, реч „драма” значи радњу. Иако је у појединим европским земљама усвојен у различитим облицима, као што су „drame” (Француска) или „Schauspiel” (Немачка), термин свуда означава позоришно или драмско дело. Почети употребе драме у образовању јављају се у Платоновој „Републици” и више се односе на улогу игре у настави. Средином шездесетих година XX века, глумци, редитељи и писци у Британији подстицали су тинејџере да се баве позориштем, потврђујући да драма у образовању има своје корене у позоришту. Међутим, комбинација позоришта и образовања појављује се и раније у Британији, већ двадесетих, где је термин „драматизација” сковао Финлеј Џонсон (Harriet Finlay-Johnson).³¹⁷

Драма у образовању односи се на употребу драмских форми као средстава образовања. Често уместо финалног производа (представе) она има за циљ да понуди „сигурни простор како би се створило значење кроз претварање” у групном процесу рада. Назива се још и процесна или педагошка драма.³¹⁸ Драма у образовању означава употребу „драме као средстава за подучавање других предметних области”. Едукатор је тај који доноси изворне материјале, води студију и инспирише дечију машту и помаже им да пројектују себе у драматичан тренутак теме која је пред њима.³¹⁹

Једна од најистакнутијих појава у образовању, нарочито од педесетих година прошлог века, била је промена улога ученика, који су почели да се посматрају као агенти сопственог учења. Ова појава има своје теоријске основе у прогресивном покрету, конструктивистичком моделу учења и развојне психологије. Послератни период и клима друштвених промена која је уследила довела је до прогресивних метода подучавања и учења усмерених на дете. Образовање се од тада све више посматра као средство за лично усавршавање и друштвену трансформацију, а његов примарни циљ је целокупни развој

³¹⁵ Barbara Franco, "The Communication Conundrum: What Is the Message? Who Is Listening?", *Journal of American History* 81, 1, (1994): 156.

³¹⁶ C. H. Hughes, "PERFORMANCE FOR LEARNING: HOW EMOTIONS PLAY A PART" (PhD Thesis, Graduate School of The Ohio State University, MA, The Ohio State University, 2008), 58.

³¹⁷ Kiafa, Aikaterini Dima and Asterios Tsiaras Eleni, "Evaluation of the Educational Drama as an Innovative Method to be Adopted by Teachers in Order to Enhance Critical Thinking Skills of Students in Primary School", *Open Journal for Educational Research*, (2020): 104.

³¹⁸ Centar za pozorišna istraživanja Novi Sad, "Metodologije", <http://cpins.weebly.com/metodologije.html>, (преузето 9.1.2023).

³¹⁹ Wendy K. Mages, "Educational Drama and Theatre Paradigms for Understanding and Engagement" (Baden: R&E Source, 2016): 3.

појединаца којима треба пружити смислена искуства како би се охрабрили да осмисле свет око себе. Дотадашњи традиционални модел учења, који је укључивао пуко преношење информација, замењен је динамичнијом наставном праксом.

Ако се на моменат окренемо развоју позоришта у другој половини XX века, морамо нагласити да се у то време појавио велики број популарних, алтернативних покрета који су водили ка стварању политичких, друштвених, маргиналних, па и дечијих драмских компанија (повезати са врстама примењеног театра описаним у другом делу дисертације). Сви ови покрети у основи су имали потребу да истраже начине на које би позориште као алат могло да се оријентише за постизање друштвених и образовних циљева. Посебно постају актуелне теме прилагођене захтевима шире публике, што доводи до смањења дистанце између глумаца и публике и брисања линије поделе на извођача и посматрача. Тиме је доведена у питање и фиксна концепција простора за извођење. Сцена више није ограничена на једно место извођења, постала је прилагодљива с циљем да се драма извуче из позоришта и изводи на улицама или на балконима.³²⁰

Драма у образовању, поред забавног карактера који несумњиво има (будући да у својој основи садржи игру), добија и друштвени карактер. Она мотивише учеснике да користе не само своје тело, већ и свој дух и емоције, дајући драми вишеслојну улогу, мотивише их да уче на другачији начин, односно да се одвоје од традиционалних метода које су до тада користили. Њени алати, као што су импровизација и игре, нуде појединцима могућност да свакодневно симулирају животне активности у „безбедном” окружењу позоришног контекста без икаквих ограничења и страхова. Искуство стечено кроз процес образовне драме је корисно као средство које ће неговати вештине критичког мишљења. Кроз игре улога и позоришне импровизације, она има потенцијал да створи веселу и креативну атмосферу у којој се побољшавају интеракција, сарадња и вештине ученика.³²¹

Важност драме у образовању огледа се у томе што помаже развијању размишљања код деце и доприноси ослобађању од заморне атмосфере образовања коју карактеришу понављање и стагнација.³²² Драмски процес представља едукативну методу која побољшава развој вештина и мишљења. Бенефити драме леже и у следећем:

- гледање представе помаже да се разумеју догађаји, информације се дуже памте, што значајно утиче на децу и развија њихове методе решавања проблема на озбиљан, научни начин;
- драма развија уметнички и естетски укус, што резултира развојем креативног замишљања догађаја;
- употреба драме у образовању је ефикасно средство за стицање манира и лепих облика понашања;
- драма помаже деци да се носе са различитим животним ситуацијама и развијају способност суочавања са животним проблемима на мудар начин.³²³

Образовни елемент позоришта такође препознаје и Дејвид Паментер (David Pammenter) који каже: „Позориште је, у најбољем случају, комуникација и истраживање људског искуства; оно је форум за наше вредности, политичке, моралне и етичке, бави се

³²⁰ Cristina Pérez Valverde, "Theatre in education (TIE) in the context of educational drama" (2002): 10–11.

³²¹ Ibid, 106.

³²² Hani Y Jarrah, "The Impact of Using Drama in Education on Life Skills and Reflective Thinking" (Abu Dhabi: Al-Ain University, 2019), 5.

³²³ Ibid, 7–8.

интеракцијом ових вредности на филозофском, емоционалном и интелектуалном нивоу.”³²⁴ Сличног става је и теоретичар драме у образовању Тони Џексон (Tony Jackson): „Образовање се може одвијати на огроман број начина – не само кроз медиј уметности. Свако добро позориште ће бити образовно када покрене процес преиспитивања код своје публике, када је натера да изнова погледа свет, када прошири њен појам о томе ко је, када пробуди осећања и мисли за њену повезаност са животима других.”³²⁵

Винифред Ворд и Џералдин Брејн Сикс пре једног века развиле су приступ познат као креативна драматика. Ворд је сматрала да је дечија литература, осим што се чита и анализира, погодна и за драматизацију. Сматрала је да је улога одраслих у успостављању и одржавању везе између дечије игре и уметности с акцентом на дечијем самоизражавању.³²⁶ Пажљиво је разликовала драму „са” децом и драму „за” децу сматрајући да се она „са” децом фокусира на процес стварања, док је драма „за” децу била усмерена на крајњи производ (драмску представу). У креативној драматици, наводи Ворд, акценат је увек био јасно на процесу стварања, чиме је стваралачки чин постајао средство за васпитање детета. Насупрот томе, у драми за децу акценат је био на производу, односно естетском кредибилитету насталог продукта.³²⁷ Слично „креативној драматици” користи се и израз креативна драма, који се код нас преводи и као креативни драмски процес. Креативна драма је представљена као импровизирана форма драмске уметности оријентисана на процес, а не на продукт. Њоме се подстичу имагинација, преузимање улога и рефлексивна о људском искуству. Оно што је суштински важно је да су, без обзира на различита терминолошка одређења, присталице овог приступа оријентисане на креативни процес као искуство учења и стварања³²⁸

Креативна драма је систем драме који се фокусира на слободнији тип извођења уз помоћ импровизација, активног учешћа и групних активности, без формалности класичних представа и без употребе фиксног текста. Креативна драма има фокус на постепени процес рада, а избегава фокус на исход. Циљ креативне драме није школовање глумаца за професионална позоришта него фокусирање на обуку и промену. На тај начин, процес саосећања и сарадње са члановима групе током периода обуке може имати и образовни и терапеутски аспект. Примена уметничке драме „играње улога”, покрета, импровизације (прихватање себе и других) и партиципације која води ка разумевању сличности и разлика припрема децу за конструктивно излагање свету, користећи креативне интелектуалне капацитете. Деца која прођу кроз такво искуство боље разумеју разлике међу догађајима у стварном животу, лакше превазилазе страх од непознатог.³²⁹ Сматра се да креативна драма игра суштинску улогу у стварању креативног, истраживачког и пријатног образовања о културном наслеђу. То је зато што креативна драма, која појединца води даље од тога да буде посетилац, може помоћи у успостављању везе између људи и предмета. Усвајајући принцип „учења кроз рад” као наставне методе,

³²⁴ David, Pammenter, "Devising for TIE", *Learning through theatre*. Routledge, (2002): 72.

³²⁵ Tony Jackson, *Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education* (London: Routledge, 1993), 27.

³²⁶ Ивана Стаменковић, „Драмска уметност и образовање: различити правци и приступи у примени драмских и/или позоришних техника”, *Настава и васпитање* LXIV, 4 (2015): 811.

³²⁷ Carol, Hurd Green and Barbara Sicherman, *Notable American Women: The Modern Period: a Biographical Dictionary* (Harvard University Press, 1986), 718.

³²⁸ Ibid, 812.

³²⁹ Akram, Ghasempour and Farhang Mozafar, "The Role of Creative Drama in Creativity Development of Children Aged 5 to 7 Years", *International Journal for Modern Trends in Science and Technology* 6, 1, (2020): 3.

креативна драма доприноси развоју индивидуалне свести о уметничким и историјским елементима наслеђа. Појединци који учествују у креативној драми кроз игру и ангажовање свих својих чула доживљавају трајнији процес учења. За разлику од метода које подразумевају директан пренос информација, овај процес ствара окружење у коме учесници могу да постављају питања и доносе одлуке о томе шта и како да уче, кроз интеракцију са својим пријатељима. Општа сврха креативне драме је да, кроз игру улога, формира креативне, самосталне, самосвесне особе које су у стању да комуницирају и унапређују своје окружење, да развијају естетску свест и демократске ставове и понашање, да саосећају једни са другима и да развијају свест о историји и култури.³³⁰ Да би се постигли циљеви креативне драме, одабране активности требало би да буду комплементарне и да се прате одређене фазе:

- Загревање: Представља процес упознавања чланова групе међусобно и са простором кључним за постављање групне динамике. Она поставља темеље за следећу фазу. Учесницима су потребни време и јасна упутства како би се ефикасно укључили у драмски процес. Ова фаза углавном укључује активности током којих тело предузима акцију, па можемо рећи да се у највећој мери састоји од игара. Игре служе како би се учесници упознали, опустили и сконцентрисали, изградили односе, и како би се створила пријатна атмосфера базирана на поверењу. Почетак чине једноставне игре које касније постају сложеније и које током рада служе за манипулисање различитим елементима драме. Током ове фазе долази до селекције учесника и ствара се јаснија слика ко је сензибилисан за коју улогу. Драмске игре су добар начин разбијања језичких граница и укључивања учесника на свим нивоима у активности које их изједначавају. Игре које укључују нонсенс су посебно добре, као и оне које јачају говор тела и невербалну комуникацију. У процесу креативне драме важно је да учесници упознају и простор у којем ће радити и његове физичке границе. Осим игре и пријатне атмосфере, и осећања у великој мери утичу на процес стварања. Није само когниција задужена за нашу креативност. Понекад, када су добро расположени, учесници имају инспирацију да смисле нешто ново и занимљиво. Дешава се да расположење и снажна осећања доминирају у тој мери да потреба за креативним изразом понекад изостане. Многи аутори сматрају да добро расположење подржава креативни процес.³³¹

- Креирање сценарија: Када је реч о драмским представама у музеју, на основу дугогодишњег искуства аутора дисертације (као креатора музејских представа) можемо да констатујемо да оне настају спонтано, када се из одређеног разлога за њима укаже потреба (као пратећи програм изложбе или засебан програм). Музеји не поседују готове, припремљене сценарије за музејски театар. Идеје се из музејске или архивске грађе, књига, новинских чланака, интервјуа, фотографија или експоната. Учесницима драмског процеса најпре се понуде информације о теми или им се пружи прилика да сами истраже и дођу до информација. На основу прикупљених информација, групно или у пару, учесници (уз асистенцију координатора процеса) креирају сценарио. Није искључено да овоме предстоји *brainstorming*, активност у којој сви учесници нуде своје идеје. Пошто је креативна драма заснована на импровизацији, сценарио има произвољну структуру.

³³⁰ Kilicaslan, Hare and Hulya Aktumsek, "The creative drama method in cultural heritage education: Bursa Grand Mosque", *Museology & Cultural Heritage/Muzeologia a Kulturne Dedicstvo* 8.1 (2020): 7.

³³¹ Irena Ristić, *Početak i kraj kreativnog procesa* (Beograd: Hop.La!, 2010), 41.

Креативној драми недостаје фиксна структура и варијабилност процеса производње текста. У једном специфичном контексту, наратив се може тумачити из различитих углова и произвести више наратива. Сценарио се више пута анализира, често је подложен преправкама и допунама. Није искључено да се то деси и током увежбавања драмске радње. Сарадничка карактеристика креативне драме омогућава да се текст континуирано производи и репродукује. Дакле, може се претпоставити да особа која игра улогу истовремено пише сценарио и да сви учесници доприносе овом процесу.³³²

- Играње улога: У овој фази учесници импровизују појединачне или групне драмске вежбе и изводе их једни другима у процесу обликовање теме. У њој се формирају и ближе обликују ликови, а најчешћи алати који се користе су импровизација и игре улога. У овој фази „лажног представљања” учесници стичу искуство унутар улоге, појединачно, у пару, у малим групама, са целом групом и са лидером који је укључен у улогу.³³³ Импровизација је скуп слободних акција, одговора и реакција које се стварају брзо и у трену, који није унапред формиран. Она помаже производњи идеја и проналажењу решења чиме учесника претвара у промишљено и активно створење и удаљава га од интелектуалне неактивности.³³⁴

Често постоји конфузија између импровизације и игре улога. Импровизација је спонтана интеракција у замишљеној ситуацији, а игра улога – врста импровизације у којој учесници верују да су неко други (ово обично има унапред одређено планирање или карактеризацију). Када се активност започне са „ко”, фокус се пребацује на игру улога. У ову фазу спада и активност поделе улога, која спонтано настаје из претходне фазе. Учесници разговарају и размишљају о томе кога би представљали (играли) у будућој представи и започињу темељно истраживање ликова и утврђују њихове идентитете. Координатор драмског процеса у овој фази игра битну улогу. На основу игара улога и импровизација, сензибилитета учесника и карактера ликова у представи, као и жеља учесника, врши се подела улога. Подела улога, нарочито кад је реч о процесу са млађом децом, може бити врло захтевна (на моменте и болна) активност због жеље готово свих учесника да играју главну, најпопуларнију улогу. Децу морамо темељно и искрено припремити и дати им логична објашњења зашто су добила одређену улогу.

- Евалуација (дискусија): Ово је фаза у којој се оцењују добијени резултати креативне драме, у њој се дискутује о резултатима и размењују се идеје о томе шта је постигнуто и да ли ће та постигнућа имати утицаја на будући рад.³³⁵ Процена се може обавити пре, током и након креативног процеса. Студије евалуације могу се извести у оба облика, писмено и усмено.

Фазе креативне драме детаљно су описане у III студији случаја у делу „Интерактивни и партиципативни театар”.

³³² Akram, Ghasempour and Farhang Mozafar, "The Role of Creative Drama in Creativity Development of Children Aged 5 to 7 Years", *International Journal for Modern Trends in Science and Technology*, 6, 1 (2020): 6.

³³³ Erdođan Tolga, "The Effect of Creative Drama on the Writing Anxiety of Pre-Service Classroom Teachers", *Croatian Journal of Education* 20, (2017): 869–870.

³³⁴ Akram Ghasempour and Farhang Mozafar, "The Role of Creative Drama in Creativity Development of Children Aged 5 to 7 Years", *International Journal for Modern Trends in Science and Technology* 6, 1 (2020), 5.

³³⁵ Kilicaslan, Hare and Hulya Aktumsek, "The creative drama method in cultural heritage education: Bursa Grand Mosque", *Museology & Cultural Heritage/Muzeologia a Kulturne Dedicstvo* 8.1 (2020), 7–8.

6. Музејски театар и публика

6.1. Активна улога публике у процесу комуникације

Како бисмо знали којим алатима и у које сврхе комуницирамо са посетиоцима, морамо се позабавити њиховим идентитетом, потребама, жељама и очекивањима. Почетна питања која би у томе могла да нам помогну су – коме желимо да се обратимо и коју промену желимо да остваримо? На основу ових питања уследиће и она везана за методологију рада, избор предмета, реквизита и за друге музеографске дилеме.

С обзиром на то да музејска комуникација подразумева однос музеја према публици (било да јој се обраћа путем изложбе, едиције или неког општег алата), посетилац заузима све значајније место у музеју. Музејски театар као општи модел комуникације у великој мери је повезан са посетиоцима, можда чак и више него изложба јер га изводе људи који су у стању да емоцију изазову боље него изложени предмети. Како су музејски посетиоци напредовали од статуса странца до клијента? Које су карактеристике деце, одраслих и младих у музеју? На који начин су повезани идентитет посетиоца и мотив његовог доласка у музеј? Како музејски театар кореспондира са посетиоцима? Како их укључује као интерактивна, а како као партиципативна форма? И на крају, како музејски театар доживљавају посетиоци Народног музеја Кикинда? На наведена истарживачка питања у наставку рада уследиће темељни одговори.

Пре свега, морамо се запитати зашто људи посећују музеје. Различити су мотиви који их подстичу да иду у музеје, од пуке личне радозналости до потраге за новим друштвеним односима, идентификације са људима одређеног друштвеног статуса, али и жеље да у њима проведу пријатно време или да открију и доживе нове сензације и значења.³³⁶ Није лако задовољити сва очекивања музејских посетилаца, стога музеји приликом планирања програма морају да траже одређене механизме помоћу којих ће јасније моћи да комуницирају са својим корисницима. Први корак је персонализација у оквиру које им се нуде искуства усмерена управо на њих – посетиоце. Ово не значи изbacивање ствари за које особље музеја мисли да су важне, него да се оне уоквире у контекст онога што посетиоци мисле да је важно, што желе, што им је потребно или што осећају. Уместо да пројектовање будућих искустава започну описивањем шта институција или пројекат могу да пруже, музеју је корисније да мапира публику од интереса и да размишља о стратегијама које ће им највише одговарати. Овај процес је најбоље започети уочавањем онога што не ваља. Стога је на почетку најбоље поставити крајње обично питање – шта се замера музејима? Осим што су застарели и не претерано забавни, често се оптужују да су елитистички. То је зато што се у већини њих наплаћује улаз, потез који многе може да одбије од посете. Поред тога, музеји се могу сматрати недоступни људима који не говоре језиком земље у којој се налазе. Такође, посматрају се као места која јачају негативне стереотипе – често приказују експонате који представљају једностран поглед на историју.³³⁷ Традиционалне улазне тачке – пријемни пулт, мапа, водич или кустос – обично су организоване тако да нису у потпуности усмерене на публику. При куповини улазнице, посетиоцу се дају делимичне информације о ономе што се тог дана нуди, али не нужно и

³³⁶ До ове констатације аутор је дошао на основу опсервација у Народног музеју Кикинда, потпомогнут ставовима Џона Фолка о категоријама музејских посетилаца (детаљније на странама 106 и 107).

³³⁷ Why are museums bad? <https://www.arnabontempsmuseum.com/why-are-museums-bad/> (преузето 10.1.2023).

томе шта је од интереса за посетиоце.³³⁸ Мапе (смернице) у музеју одражавају институционалну организацију садржаја, а не интересе или потребе посетилаца. Чак и интеракције особља, као што су обиласци уз водича или кустоса, могу да представе садржај на безличан начин или на начин у којем је водич/кустос заокупљен собом и својим знањем.

У првим деценијама XXI века музеји су били приморани да промене устаљене ставове и праксе, а своје посетиоце да трансформишу из пасивних потрошача унутар статичне изложбе (фокусиране на колекцију) у активне учеснике интерактивне изложбе (фокусиране на посетиоце). Како би побољшали искуство посетилаца, музеји су започели да пружају широк спектар активности, програма и технологија. Циљ овога било је јачање комуникације и пребацивање фокуса са експоната на посетиоце.³³⁹ Сходно томе, постајали су свеснији значаја разумевања ко су њихови посетиоци и зашто они уопште посећују музеј. Осим што трансформише своје посетиоце, музеј мора да обезбеди да њихова посета буде пријатна, да им пружа могућности друштвене интеракције и да их подстиче да поново посете музеј. Ако су музејске изложбе замишљене као комуникациони уређаји, онда је развијање таквих активности и програма у складу са темом музејске изложбе.³⁴⁰ Интерактивни музејски програм резултираће позитивним искуством, деловаће на њих тако да постану гласноговорници који подстичу своје познанике да учествују у истом искуству, чиме ће бити повећан број посетилаца и број поновних посетилаца.³⁴¹ Хернандез (Francisca Hernández) сматра да би тада требало да се запитамо шта је потребно да посетилац поново пожели да посети музеј. Коначно задовољство је условљено двема комплементарним компонентама: претходним очекивањима са којима посетилац одлази у музеј и перцепцијом услуга које су му/јој пружене. Ниво задовољства биће оцењено као позитивно ако перцепције превазилазе очекивања или негативно, ако очекивања превазилазе перцепцију. Први фактор је ван контроле музеја, који не може имати никаква сазнања о потребама које посетилац жели да задовољи. Међутим, други фактор, перцепцију коју добија посетилац, може да контролише музеј, пошто је музеј тај који управља услугама које добија посетилац.³⁴²

Музеји све већу пажњу посвећују и стратегији развоја посетилаца која има следеће циљеве: 1) да побољша комуникацију са посетиоцима; 2) да постигне и одржи публику; 3) да побољша приступ музеју; 4) да пасивну публику претвори у активну; 5) да ангажује своје посетиоце; 6) да понуди различита искуства; 7) да успостави везу са одређеним циљним групама.³⁴³ Уколико желимо да остваримо наведене циљеве, морамо темељније да приступимо категоријама посетилаца, њиховим карактеристикама и потребама. Стога ћемо се у неколико наредних страница рада посветити категоријама посетилаца и њиховим карактеристикама.

³³⁸ Nina Simon, *The participatory Museum* (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010), 34–35.

³³⁹ El Damshiry, K. K. H and M. H. M. Khalil, "Museum visitors learning identities interrelationships with their experiences", *Green Heritage Conference: Chance–Change–Challenge*. (Cairo: The British University in Egypt 2018), 277.

³⁴⁰ Ibid, 278.

³⁴¹ Francisca Hernández H E R N Á N D E Z, "PUTTING THE VISITOR FIRST", *ICOFOM Study Series*, 41 (2012): 224.

³⁴² Ibid, 225.

³⁴³ Christian Waltl, "Museums for Visitors: Audience Development – A Crucial Role for Successful Museum Management Strategies" (Paper presented at a Conference New roles and missions of museums, ICOM-INTERCOM, Taipei, Taiwan, 2–4 novembar, 2006): 4.

Опсег посетилаца у музејима и галеријама веома је разнолик и не постоји универзална класификација. За потребе категоризација најчешће се узимају следећи параметри: социо-демографске карактеристике (старост, пол, занимање, образовање, локално или не локално становништво; музеолошке карактеристике (професионална или информативна мотивација за посету, степен познавања теме, потенцијал саме изложбе); карактеристике посете и посетиоца (појединачни посетилац, групна посета, учесталост посета, временски оквир посете музеју); психолошке или физиолошке карактеристике посетилаца (интелигенција, памћење, ниво маштовитости, визуелни, аудитивни, моторички тип посетиоца).³⁴⁴

Једна од могућих категоризација посетилаца сугерише да их делимо на следеће скупине: 1) породице; 2) школске групе; 3) друге организоване образовне групе; 4) полазнике слободног времена; 5) туристе; 6) старије посетиоце и 7) људе са оштећењем вида, слуха, покретљивости или са проблемима у учењу.³⁴⁵

Ако као параметар узмемо степен заинтересованости и ангажованости у току посете музеја, посетиоце можемо поделити у три широке и једноставне категорије: 1) случајни посетиоци (људи који се брзо крећу кроз музеј или галерију и који су у малој мери заинтересовани за садржаје); 2) пажљиви посетиоци (показују више интересовања за музејску изложбу) и 3) студиозни посетиоци (чини их мањина која истражује изложбе детаљно и са пуно пажње, у музеју проводи обиље времена, прочита сваку легенду и пажљиво проучава експонате).³⁴⁶

Упоредјујући понашања појединих животињских врста, Капоунова и Најбрт (Јана Кароуповá, Lukáš Najbrt) предлажу четири различита стила посетилаца у простору изложбе: 1) мрав посетилац (дуго времена посматра све експонате и креће се близу зидова и експоната, избегава празан простор); 2) риба посетилац (углавном хода празним простором, неколико пута се заустави, осмотри пуно експоната, али на кратко); 3) скакавац посетилац (види само експонате који га занимају и дуго остаје само испред одабраних експоната); 4) лептир посетилац (често мења правац руте обиласка и обично избегава празан простор, погледа готово све експонате, али време задржавања се разликује од експоната до експоната).³⁴⁷

Ако се позовемо на искуство посетилаца, сложићемо се са гледиштем Џона Фолка (John Falk) који верује да је посета музеју у великој мери базирана на мотивацији, односно разлозима посете музеју. Фолк посетиоце дели на следеће категорије: 1) истраживаче (карактеришу је особе које су радознале и заинтересоване за све садржаје музеја, већи део садржаја им је интересантан и нису фокусирани ни на један посебно, занимају их сви предмети уопштено, склони су лутању и проналажењу свега и свачега; 2) фацитаторе или оне који олакшавају (ову групу чине особе чији је задатак да неке нешто олакшају, да нешто воде или координирају, њихова посета музеју првенствено је фокусирана на то да омогући искуство и учење других, најчешће у групи, брину шта ће друге особе схватити, те нису фокусиране на своје интересе); 3) професионалце и хобисте (ова врста посетилаца

³⁴⁴ Najbrt, Lukáš and Jana Kapounová, "Categorization of museum visitors as part of system for personalized museum tour", *International Journal of Information and Communication Technologies in Education* 3.1 (2014): 18–19.

³⁴⁵ Eilean Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum* (New York: Routledge, 1999), 346.

³⁴⁶ Najbrt, Lukáš and Jana Kapounová, "Categorization of museum visitors as part of system for personalized museum tour", *International Journal of Information and Communication Technologies in Education* 3.1 (2014): 19.

³⁴⁷ Ibid, 20

поседује велику мотивацију да посети музеј јер посета задовољава неку њихову специфичну жељу – између њихове професионалне или хобистичке страсти и музејског садржаја постоји блиска веза, имају тенденцију да уђу у музеј са конкретним циљевима, добро су упознати шта од музеја могу да очекују, а често очекују да музеј одговори на питања на која им нико није дао одговоре); 4) трагаче за искуствима (припадници ове категорије су мотивисани за посету зато што су спознали музеј као важну дестинацију, пре свега желе добро да се проведу, али и да виде шта то музеј има најбоље да понуди, склони су да размишљају о посети и да је анализирају и 5) пуњаче (ова врста посетилаца има првенствено посматрачко и мислилачко искуство у музеју, није им битна забава, него мирно и инспиративно искуство, често виде музеј као бег од стреса, радног дана или неке друге уобичајене ситуације, музеј им служи да се напуне и освеже, а нарочито их привлаче уметнички музеји).³⁴⁸

Доеринг (Zahava D. Doering) нуди занимљиву теорију о музејским посетиоцима у односу на степен њихове укључености у креирање и реализацију музејских програма. Три главна односа која музеј може имати према посетиоцима су странац, гост и клијент. Чак и површно испитивање актуелних музејских трендова, сматра Доеринг, сугерише да све три категорије и даље постоје у музејским институцијама, па чак и коегзистирају или се сукобљавају унутар појединачних институција. Овакве ситуације производи су историјске позадине музеја, збирке и појединаца. Најпре ће бити објашњен појам посетиоца као странца. Код ове категорије музеј показује да му је примарни фокус на колекцији, а не на посетиоцима. Многи кустоси и институције из разумљивих разлога заузимају овај став јер су првенствено посвећени истраживању. Такви музеји наглашавају „одговорност предмета”. Посетиоци се, иако признати од стране музеја и запослених, посматрају као странци (у најбољем случају) или као уљези (у најгорем случају). Од њих се очекује да признају да су им, на основу тога што су уопште примљени у музеј, дате посебне привилегије.³⁴⁹ Код анализе теорије о посетиоцима као странцима морамо се подсетити неких ствари из прошлости. Најпре да су стари Грци музеј третирали као центар учења. Најпознатији такав музеј био је под окриљем Александријске библиотеке, основане у III веку пре нове ере. У њему су научници имали прилику да учествују у дискусијама, истраживању и да реализују наставу. Овај музеј је садржао и кипове, научне инструменте, зоолошке примерке, ботанички и зоолошки врт. У наведеном се препознаје претеча данашњих универзитета, музеја и библиотека. Доеринг сматра да су универзитети постали „формални извори и главни произвођачи високог образовања, док су библиотеке еволуирале у ресурсне центре”.³⁵⁰ Током своје историјске трансформације, музеји су свакако задржали своју научну или наставну улогу, али је ова функција између универзитета и музеја довела до специфичних разлика. Дакле, прикупљање, чување и излагање предмета редифинисали су научну функцију (као истраживање предмета) и образовну функцију (као подучавање јавности о предметима). С обзиром на њихову оријентацију ка предметима, не изненађује што су музеји трошили значајне ресурсе за одржавање својих колекција и на тај начин (као своју највећу одговорност) преузели баш „одговорност за предмете”. Потребу да збирке буду доступне јавности уочавамо у касном

³⁴⁸ John H. Falk, "Understanding Museum Visitors Motivations and Learning" (Paper presented at a General Conference of ICOFOM, Bangkok, 2011).

³⁴⁹ Zahava D. Doering, "Strangers, guests, or clients? Visitor experiences in museums" (Paper presented at a Conference Managing the Arts: Performance, Financing, Service, Weimar, Germany, March 17–19, 1999), 1.

³⁵⁰ Ibid, 2.

XVIII и раном XIX веку. Овај тренд се ослањао на идеје као што су морално уздизање, развој идентитета, стицање вештина, образовање за масе и акултурација³⁵¹. Иако делимично отворени за јавност (при чему се та отвореност огледала у веома ограничену времену посета, посебном кодексу облачења и посебним прописима посете), овде и даље наилазимо на концепт посетиоца као „странца”. Већину музеја у том периоду формирале су или су поседовале аутократе којима није било стало до савета или сугестије посетилаца како да своје колекције организују или презентују. Дозвола за посету колекцијама била је привилегија, а не право, а малобројни „странци” имали су прилику само да се диве, без могућности било какве критике.³⁵² Музеји су овакав однос према посетиоцима променили током друге половине XIX века, сматрајући да имају снажну образовну улогу, како у Европи, тако и у Сједињеним Америчким Државама. На то нас подсећа Хајн (Georg Hein) који примећује да су у другој половини XIX века владе све више преузимале одговорност за социјалне услуге и за образовање и гледале на музеје као на институције које „обезбеђују образовање за масе”. За разлику од музеја, школе су брзо развиле систем одговорности и формалности који су чинили инспекције, тестови и стандардни наставни план и програм, као и јавна расправа о томе чему служе и да ли правилно обављају свој посао. Музеји, институције подједнако значајне као и школе, у већини земаља нису успоставили сличне моделе процене утицаја на своје кориснике. Претпостављало се да ће људи учити, бити просветљени и забављати се током посета музејима без икаквог позивања на проучавање искустава посетилаца.³⁵³

Код категорије посетиоца као госта, која је данас можда најчешћа у музејима, музеј преузима одређену одговорност за своје посетиоце. Музеј жели да „чини добро” за посетиоце у односу на своју мисију. Посетилац више није подређен музеју, а музеј више не настоји да наметне искуство посете које он (музеј) сматра најприкладнијим. Уместо тога, музеј уочава и признаје да посетиоци имају потребе, очекивања и жеље које је он дужан да разуме и испуни.³⁵⁴ Однос према посетиоцима сличан је односу „домаћина” и „госта” у којем музеји не само да су више сусретљиви према посетиоцима, већ и преузимају одређену одговорност за оно што се посетиоцима дешава. Доеринг поставља врло директно питање – будући да у своје зграде примају све бројније посетиоце – шта музеји нуде свим овим гостима? Она однос музејског особља према посетиоцима сликовито описује као модел „бебе птице”. Овај модел посетиоце посматра као бића чији апетит није довољно развијен, па му је потребно мудро и учено храњење од стране особља, у виду мотивације и искуственог учења. У моделу посетилац као гост, музеји посвећују значајну пажњу функцијама као што су оглашавање, информисање, приступачност, затим услуге ресторана, сувенирнице и напослетку привлачне форме комуникације (радионице, тумачења и вођења, драмски програми) које додатно илустрју намеру домаћина.³⁵⁵

Теорију посетиоца као клијента Доеринг започиње констатацијом да се данас све више од друштвених институција очекује да буду одговорне за своје „производе”, да покажу ефикасност и друштвену вредност, односно да покажу да су „успешне”. Ова

³⁵¹ Усвајање елемената туђе културе, прилагођавање култури средине у којој се живи (извор: Клајн и Шипка, *Велики речник страних речи и израза*).

³⁵² Kenneth Hudson, *A social history of museums: What the visitors thought* (Springer, 1975), 42.

³⁵³ George E. Hein, *Learning in the Museum* (New York: Routledge, 2002), 5.

³⁵⁴ Zahava D. Doering, "Strangers, guests, or clients? Visitor experiences in museums" (Paper presented at a conference, *Managing the Arts: Performance, Financing, Service*, Weimar, Germany, March 17–19, 1999), 1.

³⁵⁵ *Ibid.*, 4.

ситуација приморава музеје ка приступу званом „клијенти”.³⁵⁶ Теорију Захаве Доеринг употпунићемо гледиштима још неколико аутора. Најпре, на исти проблем указује и Вејл (Stephen Weil) који сугерише да ће музеји морати да иду још даље, у дубљи партнерски однос са јавношћу. Он сматра да ће се улога музеја према јавности радикално променити и да ће бити трансформисана из мајсторства у службу. У шта ће се та услуга претворити, за кога, како и када – све су то одлуке које ће донети музеј као новопечени господар јавности.³⁵⁷ Идеја да је музеј одговоран према клијенту заправо потиче из корпоративног света. Принципи и приступи корпоративног управљања, посебно из услужног сектора, све чешће се примењују и на музеје. Чини се да у музејском свету постоји општи и растући осећај да су познате парадигме музејских институција и њихових посетилаца неадекватне. Пери, Робертс, Морисеј и Силверман (Perry, Roberts, Morrissey, Silverman) сматрају да су музеји некада дефинисали своје циљеве првенствено у односу на колекције, док их сада заснивају на колекцијама у оној мери у којој оне служе људима – кроз истраживање, образовање. Стога предлажу следеће: „музејима је потребно да јасно спознају шта данас значи бити музеј... Јер тек када музеји буду имали јасну представу о томе шта су и шта би требало да буду (посебно у односу на своје посетиоце и на друштво), моћи ће да процене јесу ли или нису ефикасни.”³⁵⁸ Музеји ће стога морати прецизније да установе своју садашњу улогу у друштву, тачније – да дефинишу свој однос са посетиоцима, сматрају Кели и Годби (Kelly, Godbey). Према речима истих аутора, најпре морамо у потпуности да се сложимо да је одлазак у музеј активност доколице. Као таква, она је једна од многих активности која служи нашој потреби за „личним самоодређењем и развојем”. Већина људи која улази у музеје мотивисана је следећим: 1) жељом за јачањем сопственог идентитета кроз доживљај музејских експоната и 2) жељом да настави свој саморазвој – интелектуални, културни, емоционални и друштвени.³⁵⁹ Другим речима, ако би музеји у потпуности препознали своју улогу у доколици својих посетилаца, из тога директно следи да би они признали и своју улогу „услужних” институција, коју можемо да упоредимо са библиотекама. У том случају, себе би видели као ресурс за лични развој, места у којима су потребе корисника (попут читалаца у библиотеци) примарне и поштоване као такве.

И на крају, није довољно да знамо које су карактеристике наших посетилаца и како да их учинимо активним, него и како са њима да поступамо и на који начин да им се обратимо. Како су специфичности рада са најмлађим посетиоцима објашњене у претходном одељку, изнећемо неколико констатација о младима, одраслима и породицама.

Младим особама – средњошколцима и студентима – искуство у музејима може да послужи како би стекли или побољшали вештине као што су: доношење одлука и осамостаљивање, развијање комуникације, могућност размене идеја, посвећеност тимском раду и преузимање ризика, стварање локалних и регионалних партнерстава, разумевање утицаја наслеђа на живот појединца и друштва, развој идентитета. Музеји нуде младима низ повремених ангажовања: менторство, различите омладинске програме, волонтеризам, као и радно ангажовање које може да прерасте у запослење. Најпре је потребно идентификовати циљну групу, у овом случају младе, открити њихове потребе и интересе, развити план и програм реализације и одредити начин евалуације. Омладински програми

³⁵⁶Ibid.

³⁵⁷Stephen Weil, "The museum and the public", *Museum Management and Curatorship* 16 (3) (1997): 257.

³⁵⁸Perry, Deborah, et al. "Listening outside and within", *Transforming practice*. Routledge (2017): 44.

³⁵⁹Kelly John Robert and Geoffrey Godbey, *The sociology of leisure*, Venture Publishing Inc (1992), 26.

најбоље функционишу када је рад са младима интегрални део мисије музеја и када у музеју постоји особље које се њима посвећује. Најефикаснији програми су они који практикују вршњачко учење, потенцирају истраживачки рад, идентификују и попуњавају празнине у мрежи локалних образовних програма за младе, користе оно што је већ научено да побољшају планирање и јачање других програма за младе.³⁶⁰ Кроз сарадњу са сродним институцијама, млади имају могућност да проблеме (незапосленост, предрасуде према особама са инвалидитетом, вршњачко насиље) решавају кроз различите аспекте.³⁶¹ Када музеј почне да планира своје програме „са”, а не „за” младе, наићи ће на језгровите промене, а млади ће постати ресурс музеја. Ово подразумева ангажовање младих на самом почетку неког пројекта, никако њихово укључивање када постоји тренутна потреба или када се пројекат приводи крају. Младима је потребно омогућити да одлучују, уз услов да се поштују одговарајућа правила на основу којих то раде. Приликом њиховог ангажовања пожељно је да буду обавештени о тим правилима и да схвате да, иако се инсистира на „другарском” односу, моћ и одлучивање су хијерархијски подељени, па су тако програмски лидери и даље лидери. За успешну сарадњу, нарочито на почетку, потребно је времена и младима и институцији која их ангажује, и у том смислу је битно пружити обуку пре почетка реализације неког програма, а у току реализације обезбеђивати непрекидну подршку. Приликом ангажовања младих особа у музејима, предлажу се следећи принципи и методе: 1) добра комуникација је кључна – музеј мора да оствари пријатељски однос према младима (youth friendly museum) и да отклони став о музеју као месту које „није за младе”; 2) потребе младих су на првом месту – организовати програме у складу са потребама и актуелним проблемима младих; 3) информално учење – омогућава персонализовану приступ учењу; 4) подстицајна околина и активности које омогућавају интеракцију, размену, расправу и дискусију доводе до тога да млади откривају, преговарају и конструишу смисао сопственог рада и 5) активно учешће свих учесника – сваки учесник програма игра одређену улогу у процесу рада у односу на жеље и капацитете.³⁶²

Када су у питању одрасли посетиоци, говоримо о целоживотном учењу које се у највећој мери дешава вољно, дакле као избор, а не као принуда. Дешава се информално, без потребе да се знање измери или да буде употребљено. Највећа разлика између учења деце и одраслих је та што деца (и млади) похађају школе и универзитете зато што морају, а одрасли се укључују у процес образовања јер желе да сазнају нешто што их интересује, јер имају потребу да сазнају нешто у вези са својом породицом, наслеђем или заједницом. Одрасли имају нагомилано животно искуство и знање, они се мање баве меморисањем и нагомилавањем информација, а више проналажењем нових идеја и искустава. То често укључује развој практичних вештина и откривање скривених талената. Музеје углавном посећују припадници из боље образованих друштвених група који су вероватно већ упознали музеје и у њиховој средини се осећају пријатно.³⁶³ Има и оних који постају музејски ентузијастички у зрелој доби јер су их радне обавезе спречавале да их посећују. Музеји су често у очима одраслих (нарочито старих) непривлачне институције намењене образованим људима, имају неприступачне текстове које је тешко читати, као и физичке

³⁶⁰ Kirsten Gibbs, Margherita Sani and Jane Thompson, "Lifelong learning in museums", *A European handbook. EDISAI srl, Ferrara (2007): 67.*

³⁶¹ У контексту музејског театра младе је пожељно укључивати нарочито кад је су у питању контроверзне и изазовне теме (пример за то је представа „Ми нисмо чудовишта” представљена у следећем одељку).

³⁶² Kirsten Gibbs, Margherita Sani and Jane Thompson, "Lifelong learning in museums", *A European handbook. EDISAI srl, Ferrara (2007), 67.*

³⁶³ Ibid, 69.

барјере – пуно степеница, немају лифт, удаљен тоалет. Музеји који желе да привуку старију популацију, морају да спроведу одређене промене и осмисле такве програме који узимају у обзир њихове потребе: довољно места за одмор, лак приступ експонатима и лако читљиве текстове на легендама. Програми би требало да пружају друштвени контекст и да се базирају на носталгији, анегдотама, реминисценцији, демонстрацијама, музејском театру, локалној историји и рукотворинама. Ново учење за њих је најефикасније када је повезано са већ стеченим знањем и искуством, с тим да се не ограничи само на то шта они знају него да се и допуни. Одрасли цене програме који су добро организовани и имају јасно дефинисане елементе, програме у којима су питани и у оквиру којих слободно износе своје мишљење. Кроз изношење мишљења они причају на основу искустава и сећања, па тако представљају драгоцен извор информација и помажу у реконструкцији прошлости. У раду са одраслим особама пожељно је држати се следећих правила: 1) пружати им довољно времена – током кретања кроз музеј, разговоре, коментарисања; 2) поштовати достојанство старијих људи – темељно се припремити и обучити за посету старијих људи, посебно ако је то њихова прва посета; 3) причати спорије и јасно; 4) употребљавати што више фотографија или видео-записа као помоћних средстава; 5) обезбедити крупан текст на легендама; 6) обратити пажњу на осветљење и подне површине и 7) обавестити посетиоце на почетку посете о оријентацији у музеју и упозорити их на потенцијалне барјере које се могу појавити у току посете.³⁶⁴

Следећа категорија посетилаца су породице. Одрасли често омогућавају деци лакши приступ садржајима у музеју. Многи од њих посећују музеје како би тамо одвели своју децу. Чак ће одрасли који нису посвећени посетиоци музеја током свог живота то постати управо док су им деца мала. Позната је идеја да одрасли уче децу, као и да уче преко своје деце. Неки музеји су схватили ове међугенерацјске односе и почели да практикују легенде за одрасле који читају деци наглас или активности које започињу деца и у којима потом учествују и одрасли. Важно је пружити информације којима одрасли могу брзо да приступе када им се поставе неизбежна дечија питања. Ако информације нису лако доступне, родитељи ће их вероватно измислити како не би изгубили дечије поверење. Да би се свидели породицама, музеји би овим циљним групама морали да пруже проблеме које би они потом заједно решавали, као и могућности за разговор и дискусију (кроз које ће се односи побољшати, а учење бити безболно и забавно).³⁶⁵ Породично учење у музејима дефинише породицу као групу људи различитих генерација која посећује музеј у пратњи најмање једног детета. Дефиниција није ограничена само на родитеље и њихову децу, нити на групе везане за крвно сродство, па чак ни за брак, већ на било коју вишегенерацјску групу.³⁶⁶ Породично учење у музејима омогућава одраслима и деци да уче заједно, да постижу резултате, а родитеље подстиче да даље уче и да мотивишу децу да уче. Породичне групе одлазе у музеје да би проводили време једни с другима и да би радили нешто корисно и забавно. Овај тип учења се често описује као друштвено или колаборативно учење јер учвршћује породичне односе и ослања се на интеракцију међу члановима. Чланови породице проводе време у разговору, истраживању, усвајању знања. Причају о ономе што већ знају и то повезују са пређашњим искуствима.

³⁶⁴ Kirsten Gibbs, Margherita Sani and Jane Thompson, "Lifelong learning in museums", A European handbook. EDISAI srl, Ferrara (2007), 71.

³⁶⁵ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors* (London: Routledge, 2013), 104.

³⁶⁶ Kirsten Gibbs Margherita Sani and Jane Thompson, "Lifelong learning in museums", A European handbook. EDISAI srl, Ferrara (2007), 59.

Одрасли имају снажну тенденцију да надограђују досадашња искуства о породичној историји како би развили заједничко разумевање међу члановима породице. Њихова расправа је блиска и лична јер коментаришу експонате и легенде (пожељно је да их заједно гласно и читају). Њихови разговори и дискусије започињу тако што користе претходно стечена знања и настављају се након посете. Музеј на овај начин постаје важан део искуства у породичном учењу. Зато има смисла када се одрасли у музеју осећају као код куће и највероватније ће та осећања пренети и на децу. Пријатељски настројен музеј према породицама требало би да обрати пажњу на следеће:

- посебне активности и догађања, нарочито током викенда и школских распуста;
- атрактивне цене улазница и посебне пакете педагошких активности;
- уколико у оквиру музеја функционише ресторан, подразумева се да има породични мени, јеловник за бебе;
- простор за слободно кретање (празан простор), седење, храњење и превијање бебе;
- интерактивни уређаји би требало да буду дизајнирани и постављени тако да, док их користе, породице могу да деле то искуство (дијалог, руковање, демонстрација);
- програме у којима заједно учествују родитељи и деца (као што су одређене стазе са порукама), при чему деца проналазе предмете, читају легенде и одговарају на питања и тако помажу породици да ужива у посети. Легенде би у том случају требало писати тако да се избегну стручни изрази (разумљиви махом музејским професионалцима).³⁶⁷

Иако су музејски посетиоци чест фокус стручњака и теоретичара у последњих неколико деценија, видљиви су проблеми и неразумевање и од стране музеја и од стране посетилаца. Музејима можемо замерити да неспремно дочекују своје посетиоце и да често програме креирају према критеријумима који ни њима самима нису јасни (не корелирају са темама из музеја, нису у складу са програмским циљевима, не доносе промене). За поправљање ове слике потребна је комплекснија анализа посетилаца, категорија, њихових потреба и очекивања. Музеји често заборављају да је њихова улога да мењају посетиоца (и друштво у целини), а не да мењају и понављају (бескорисне) програме. Посетиоци, са друге стране, имају или неповерљив однос према музеју (проузрокован дугогодишњим паузама или затвореним ставом према јавности) или су, ако је реч о активним и отвореним музејима, превише захтевни јер су им културни апетити јачи.

Шта можемо да учинимо како би се поправио однос са музејским посетиоцима? Музејску публику формира музеј и на њему лежи огромна одговорност. Што пре музеји схвате снагу своје одговорности и започну темељно да се баве особама због којих постоје, пре ће уочити промене на појединцима и на друштву уопште. У прилог томе наводимо принцип „еколошког васпитања” у музеју према којем је јединку (посетиоца) пожељно васпитавати од најранијег периода како би она касније, као одрасла јединка, била у стању да одговори на императиве културе. Овај приступ дефинише културу као „прилагођавање, друштвени механизам који омогућава појединцима да преживе”, те је сврха учења прилагођавање друштву.³⁶⁸ У пракси би то значило да је пожељно да музејске програме нудимо деци док су мала, затим истим тим јединкама нудити програме (и што чешће их укључивати у њих) кад су млади (тинејџери, студенти), да би касније те исте особе вољно посећивале музеј, учествовале у његовим програмима као „гости” (идеално као

³⁶⁷ Ibid, 62.

³⁶⁸ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Education: Purpose, Pedagogy, Performance* (London: Routledge, 2007), 39.

„клијенти”), имале став о музеју, па чак и утицали на програмску политику музеја. Како бисмо боље разумели посетиоце, Волас (Lila Wallace) предлаже да музеји морају да „обују ципеле својих корисника”.³⁶⁹ Она сматра да је листа онога што утиче на посетиоца приликом посете музеју (било да га мотивише или слама) дуга и вишеструка. Овде спада неколико наизглед успутних активности од тренутка када особа одлучи да посети музеј до тренутка када у њега крочи – лоцирање установе, доступност јавног превоза и паркинга, потешкоће приликом проналаска улаза у музеј, пријем и куповина улазница, одлагање одеће, комуникација са пријемним особљем. Затим, кад се нађу у музеју, на посетиоце и доживљај посете музеју утичу и следеће ствари – праћење смерница, читљивост легенди, места за седење и одмор, осветљеност и визуелна доступност експоната, доступност чланова особља и њихова спремност да саслушају и одговоре на потребе посетилаца.³⁷⁰

6.2 Истраживање музејске публике о музејском театру

„Конзументи” музеја су посетиоци свих категорија, али се узимају у обзир и потенцијални посетиоци и други корисници. Један од задатака музејског маркетинга је да истражи стварну и потенцијалну публику за музеј, да повеже стварну са потенцијалном и да постави питање зашто се ове публике не подударају. Истраживање тржишта се фокусира на оно што људи мисле и осећају о одређеном производу или искуству.³⁷¹

Реакција публике на било коју позоришну представу је сложена и разнолика, а у музеју она ће вероватно бити још интензивнија. Тај одговор ће неизбежно варирати, не само у зависности од стила и садржаја дела, већ и од претходно постојећих ставова и склоности сваког појединачног посетиоца. Џексон и Кид то називају „наративима за улазак” које посетиоци носе са собом пре било каквог сусрета са музејским садржајима. Већина посетилаца музеја или историјских места не иде изричито да погледа представу, тако да се њихова очекивања суштински разликују од оних које има конвенционална позоришна публика. У многим музејима играње представе оглашава се на самом уласку у музеј.³⁷²

О томе колико су корисне драмске интерпретације у музејима сведочи истраживање Дениз Стјуарт (Denise Coelo Stuart). Она користи резултате недавних студија које говоре о позитивним ставовима посетилаца музеја у вези са програмима интерпретације уживо у којима је учествовала и публика. У Канадском музеју цивилизације (Canadian Museum of Civilization) 63% анкетираних посетилаца сматра да су научили нешто ново из представе, у Научном музеју у Лондону (Science Museum London) 94% посетилаца сматрало је да глумци чине да музејски експонати оживе, 93% се сложило да глумци објасне више о изложби него што то чине легенде, а 90% сматра да управо глумци чине причу о експонатима незаборавну. У Музеју покретне слике у Лондону (Museum of the Moving Image) 84% посетилаца је водиче оценило као веома добре или добре глумце за оживљавање посете путем представе. У музеју Гленбов у Калгарију, у Канади (Glenbow Museum), 89% посетилаца је позитивно реаговало на представу у музеју. Ови показатељи помажу музејима да боље разумеју природу драмских програма интерпретираних од

³⁶⁹ Lila Wallace, "Service to people: Challenges and rewards-how museum can become more visitor centered", (2001), 15.

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors* (London: Routledge, 2013), 19.

³⁷² Anthony Jackson and Jenny Kidd, *Performing Heritage* (Manchester: Man, 2011), 11.

стране посетилаца и особља.³⁷³

У истраживању спроведеном у Народном музеју Кикинда 2020. године, након извођења представа „Ко је била Меланија Гајчић Мела?“, учесници су похвалили музејски театар наводећи да је као алат кориснији и инспиративнији у поређењу са радионицама, вођењем и изложбама. Надаље, они сматрају да је драмски метод заслужан за ослобађање од треме, развој самопоуздања и говора. Готово сви испитаници су се сложили да су у току рада имали прилику да изразе своје идеје, а сви су били задовољни функцијом која им је додељена.³⁷⁴ Овакви охрабрујући подаци послужили су за креирање темељнијег упитника за потребе израде дисертације под називом „Доживљај музејског театра”. С обзиром на иновативност теме којом се овај рад бави, и генерално слабију могућност посећивања због недовољне доступности музејског театра, узорак је био пригодног типа усмерен на публику која је посетила музејско-театарски садржај. Методолошки оквир је подразумевао квантитативни метод прикупљања података уз помоћ онлајн упитника на који су упућивани испитаници. С обзиром на изостанак већег искуства о музејском театру, упитници су посебно дизајнирани да погађају кључна интересовања овог рада и његовог аутора. Упитник је садржао 19 питања структурисана око тема доживљаја музејског театра и програма којима су присуствовали. Упитник је био усмерен на искуство, емоцију и меморабилитет коју ствара музејски театар као форма у односу на остале садржаје. У упитнику су преовладала питања затвореног типа. Међутим, питање у којем посетиоци описују управо свој доживљај, бирају најупечатљивије тренутке и говоре генерално о ставу према овој форми програма, остављено је отворено, како би се самом анализом дошло до кључних закључака у вези са потребама публике. У истраживање је било укључено 79 испитаника, које у највећој мери чине посетиоци Народног музеја Кикинда, а који су присуствовали извођењима музејског театра или су у њему активно учествовали у последњих десет година. Резултати су изражени у табелама од 1 до 18 и у одговорима на отворено питање број 19 (прилог 1) .

6.2.1 Анализа резултата

Истраживање „Доживљај музејског театра” је показало да је најпосећенија представа Народног музеја Кикинда „Ко је била Меланија Гајчић Мела?” (табела 1). Следи представа о обичају коринђања „Коринђање – обележје Бадње вечери у Банату”, а затим и играчка који се одржао једном као завршница Летњег кампа „Оживимо Сувачу”. Не чуди овакав биланс с обзиром на то да су у питању највише пута одиграна представа (о Меланији Гајчић, шест пута), а да су друге две представе у уској вези са традицијом и идентитетом града Кикинде. У свакој од ових представа учествовала су деца, односно млади, те су привукле велики број посетилаца (махом родитеља, чланова фамилија, пријатеља). Одговор на следеће питање „Уколико сте погледали/учествовали у више представа, која је на Вас оставила највећи утисак и због чега?” сасвим логично се ослања на претходно и допуњује га. Наиме, највећи утисак на испитанике оставила је баш представа о Меланији Гајчић Мели, некадашњој житељки града о којој се међу суграђанима мало зна и чији живот након готово једног века изазива знатижељу (табела 2)

³⁷³ D. C. Stuart, "To act or not to act? The use of drama in museum live interpretation programmes" (Master thesis in Museum Studies of the University of London, 1995): 26.

³⁷⁴ Драган Киурски, „Музејски театар у служби развоја идентитета младих. Студија случаја представе о животу Меланије Гајчић”, (Хабилитациони рад за стицање звања виши кустос, Народни музеј у Београду, 2020): 96.

Готово комплетан узорак изражава мишљење да му се музејски театар у одређеној мери допада: 73,4% сматра да им се веома допада, 22,8% да им се допада, а само 3,8% да им се допада у осредњој мери (табела 3).

Испитаници као примарну функцију музејског театра виде динамизирање (разигравање, оживљавање) музејских изложби, нешто мање неговање културе сећања, а тек онда едукацију. Занимљиво је да најмањи проценат испитаника (свега 5,1%) на музејски театар гледа као на покретача/изазивача емоција (табела 4). Податак је занимљив из разлога што се већ у следећем питању, које се директно тиче покретања емоција, добија одговор да чак 78,5% испитаника сматра да музејски театар јесте покренуо њихове емоције (и то у великој мери), док је код осталих (21,5%) то учинио осредње (табела 5). За разлику од емоција, код образовне функције музејског театра имамо нешто јаснију ситуацију. Ако се позовемо на одговор из четвртог питања да је образовање као функција музејског театра заузело треће место, додајемо да чак 83,5% испитаника сматра да је у великој мери нешто научило гледајући музејску представу, а осредње је научило 16,5% (табела 6).

Када је у питању доживљај музејског театра у односу на остале моделе комуникације са посетиоцима (као што су изложбе, стручна вођења, радионице, разговори, каталози, пројекције филмова), добијен је изузетно користан податак да чак 45,5% испитаника сматра да је музејски театар квалитетнији од осталих форми (да је јаснији, динамичнији, живописнији) а 51,9% њих је мишљења да су музејски театар и остале форме изједначене кад су у питању квалитет и учинковитост. Ниједан испитаник не сматра да је музејски театар лошија форма у односу на устаљене форме музејске комуникације (табела 7). Повезано са учинковитошћу и јасношћу, сви испитаници су става да је музејски театар помогао да схвате представљену тему или им је приближио дату тему, догађај из прошлости, живот неке особе (табела 8).

У поређењу са изложбом, готово половина испитаних посетилаца (48,1%) сматра да је музејски театар кориснији (јаснији, динамичнији, образовнији) модел комуникације од изложбе, док истоветни постотак испитаника сматра да су оба модела комуникације подједнако корисна. Само један испитаник сматра да музејски театар није кориснији модел комуникације од изложбе (табела 9). На исто питање, али у вези са музејском радионицом, добијен је нешто другачији резултат. Музејска радионица је за 26,6% посетилаца кориснији модел комуникације у односу на музејски театар, док 64,6% сматра да су оба модела једнако квалитетна. Сходно претходном резултату, већи проценат испитаних (у поређењу са изложбом) сматра да је радионица квалитетнија од музејског театра – 3,8% (табела 10). У односу на то колико музејски театар може да нас мотивише на размишљање, па и на критички став о темама из наслеђа, 79,5% испитаника је одговорило да је то могуће у великој мери, а 20,5% да је могуће у малој мери. Ниједан испитаник није мишљења да је музејски театар лош покретач на критичко размишљање (табела 11).

Када је реч о односу музејског театра према посетиоцима (упућеност у његово извођење), највећи број испитаника (нешто више од половине) је био припремљен јер су претходно имали искуства (као посетиоци или као учесници), готово подједнак број (петина) се пре извођења распитао, те је тако имао скроман увид у одигравање музејске представе, и исто толико њих је било упућено у тему представе или је било припремљено од стране кустоса пред само извођење. Најмањи број испитаника (5,1%) уопште није био припремљен, али им то није представљало сметњу. Ниједан испитаник није изразио став

да му/јој је било непријатно јер није био/-ла припремљен/-а (табела 12). Повезано са претходним питањем, намеће се и оно у вези са „хибридном” карактеристиком музејског театра. Великом проценту испитаника (82,3%) спој музеја и позоришта прија у потпуности, 10,1% се изјаснило да им донекле прија, уз констатацију да су већи поштоваоци музеја од позоришта, док је 7,6% става да им такође донекле прија, али да су већи поштоваоци позоришта од музеја. Као и у претходном питању, ни овде немамо испитаника којем хибридна музејског театра не прија (табела 13).

На питање који жанр музејског театра им се највише допада, највећи број испитаника се одлучио за теме из историје: више од половине испитаника (67,1%) је одговорило да највише ужива у животима историјских личности, за историју уживо одлучило се 45,7%, а за реконструкцију историјског догађаја 44,3% испитаника. Осим историјских жанрова музејског театра, испитаници вреднују и кад он има интерактивни и партиципативни карактер, те је овом жанру верно 40,5% испитаника. Следе плесне, музичке и тачке са покретом (35,4%), затим играње контроверзних и изазовних тема (25,3%), пантомима (11,4%), док су најмање популарне форме – луткарске представе (10,1%), односно монолог (8,9%) (табела 14).

Следећа област упитника посвећена је активном учешћу испитаника у процесу настанка и извођења музејског театра. Скоро трећина њих (31,6%) били су укључени као глумци, четвртина испитаника је одговорило да су учествовали као помоћно особље, као и то да су њихова деца учествовала у музејским представама, 12,7% их је било ангажовано као сценаристи или режисери, 26,6% испитаника није активно учествовало, док је најмањи број њих био укључен као предлагач теме или као извор података (3,9%) и као лектор (1,3%) (табела 15).

Партиципација посетилаца није на сваког оставила исти утисак. Највећем броју испитаника учешће и извођење музејског театра било је образовно (64,2%), затим инспиративно (60,4%), узбудљиво и забавно (по 41,5%) и на крају динамично (26,4%). Једна особа или 1,9% била је равнодушна према учешћу у процесу настанка музејског театра, док ниједном испитанику ово искуство није било досадно (табела 16). Међу активним учесницима, њих 85,7% у потпуности је било задовољно степеном и врстом ангажовања у процесу настанка и извођења музејског театра, 12,2% је делимично било задовољно, док је 2% става да су њихове идеје биле запостављене, а капацитети неискоришћени (табела 17).

На питање да ли им се допада идеја да се део музеја (нпр. историјска или археолошка изложба) или Сувача оплемени драмском радњом и да функционише као целодневни музејски театар, највећи део испитаника, њих 83,5% је одговорило да им се идеја допада, 6,3% да им се не допада, исто толико има и оних који не знају да ли им се допада или не, док оних који су на идеју реаговали равнодушно има 3,8% (табела 18).

На питање број 19 „Ваш општи утисак о музејском театру”, једино отворено питање у склопу анкете, испитаници су износили персонализоване одговоре (прилог 1).

6.3 Интерактивни и партиципативни театар

Ангажованост и интерактивност, посебно кроз нове технологије, постаје све више фокус музејског рада. Међутим, интеракција и ангажман сами по себи нису довољни. Јупинг и Шрам (Liu Yuping, L. J. Shrum) дефинишу интерактивност као могућност да особе и организације директно комуницирају једна са другом без обзира на удаљеност или

време.³⁷⁵ Сматрају да интерактивност има две основне карактеристике: способност обраћања особи и способност прикупљања одговора (памћења) те особе.³⁷⁶ Стојер (Jonathan Steuer) сугерише да је интерактивност „мера у којој корисници могу да учествују у модификовању формата и садржаја посредованог окружења у реалном времену”.³⁷⁷ Партиципација се, према оксфордском речнику енглеског језика, дефинише као „учешће у некој акцији или ствари”³⁷⁸, док је кембрички речник дефинише као „чињеницу да у нечему учествујете или сте у нечему укључени”³⁷⁹. Као релевантан пример употребе речи партиципација долази реченица из Брајтовог (John Bright) говора из 1858. године у коме је рекао: „Многе особе... су искључене из било каквог учешћа у политичкој моћи.” Партиципирати значи „учествовати, имати удео, делити” (у нечему, са неким).³⁸⁰ Учешће значи да су људи укључени у одлуке које утичу на њихове животе. Кроз учешће, људи могу да идентификују прилике и стратегије за акцију како би извршили промене. Учешће је важно као основна вредност у отвореним и демократским друштвима на које се гледа као на „право” дефинисано кроз документе.³⁸¹ Оно у највећој мери зависи од тога да ли су људи вољни и способни да учествују и да изразе свој став. Међутим, ово може бити изазовно када се људи осећају застрашено, немају одређено знање или релевантан језик који би разумели или чак осећају да можда немају право да учествују. Учешће се може десити у много различитих „простора” у којима се дешава доношење одлука. Ово укључује формалне просторе, као што су законодавна тела или одбори компанија, али ово такође може да укључује и неформалне просторе, као што су групе у заједници, или чак једнократне догађаје попут протеста. То могу бити физичке локације, као и виртуелни простори.

У последњих неколико деценија повећано је интересовање за друштвену вредност музеја. Музеји пружају друштвени утицај кроз своје програме и услуге, као и могућности за учешће заједнице. Важност рада са заједницама је истакнута у етичком кодексу ИКОМ-а (ICOM) за музеје, који налаже учешће заједнице у музејима, захтевајући да „музеји блиско сарађују са заједницама из којих потичу њихове збирке, као и оне којима служе”.³⁸² Учешће заједнице у музејима може имати различите облике. „Међународно удружење за учешће јавности” (Association for Public Participation) пружа користан водич и спектар могућих врста учешћа заједнице у раду музеја почев од „информисања” до „оснаживања”. Издвајају се следеће форме учешћа: 1. информисање: пружање јавности уравнотежене и објективне информације; 2. консултовање: добијање повратне информације заједнице о анализама, алтернативама и/или одлукама; 3. укључивање: директан рад са заједницама током целог процеса како би се осигурало да се њихове тежње и бриге разумеју и узимају у обзир; 4. сарадња: партнерство са заједницама у сваком аспекту, укључујући развој

³⁷⁵Yuping Liu i L. J. Shrum, “What Is Interactivity and Is It Always Such a Good Thing? Implications of Definition, Person, and Situation for the Influence of Interactivity on Advertising Effectiveness” *Journal of Advertising*, 31, 4, (2002): 54.

³⁷⁶Ibid.

³⁷⁷Jonathan Steuer, „Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence” *Journal of Communication*, Volume 42, Issue 4, (1992): 84.

³⁷⁸Oxford Learner’s Dictionaries, https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/participation (преузето 25.1.2022).

³⁷⁹Cambridge Dictionary, “Meaning of participation in English”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/participation> (преузето 25.1.2022).

³⁸⁰P. D. Ashworth, “The Meaning of Participation”, *Journal of Phenomenological Psychology*, 28(1), (1997): 82.

³⁸¹Eldis, “What is participation?”, <https://www.eldis.org/keyissues/what-participation> (преузето 25.1.2022).

³⁸²Anne Kershaw, *Community Participation and Museums* (Deakin University, 2013), 1.

алтернатива и идентификацију преферираног приступа; 5. оснаживање: доношење коначне одлуке у рукама заједнице.³⁸³

Сајмон (Nina Simon) на партиципативне музејске технике гледа као на једно „и”, алат који користе културни професионалци за решавање одређених музејских циљева како би музеји били релевантни, вишегласни, динамични и прилагодљиви простори заједнице. Интерактивни експонати, када су успешно изведени, промовишу искуствено учење и њихову специфичну, двосмерну природу. Увођење интерактивних експоната не захтева читаву институционалну промену, али у већини музеја интерактивне изложбе су само једна од многих техника интерпретације које се користе. Коју год улогу играли у музеју, интерактивни елементи и партиципативни програми морају бити добро осмишљени да би били корисни. Најбољи пројекти ове врсте стварају нове вредности за институцију и јасно издвајају учеснике и оне који не учествују. Партиципативни пројекти у музеју не служе само за оснаживање посетилаца. Сваки партиципативни пројекат има три кључна актера: институцију, учеснике и публику.³⁸⁴ Публика може значити посетиоце музеја, али може укључивати и друге групе које би могле бити посебно заинтересоване за одређени пројекат – познанике, комшије или сараднике учесника. Да би пројекат био успешан, особље на пројекту би требало да буде у стању да га артикулише и да задовољава интересе сваке групе. Музеји се не ангажују у партиципативним пројектима зато што су ти пројекти забавни или узбудљиви, већ зато што могу послужити општим циљевима музеја. Партиципација у музејима најчешће остварује неки од следећих резултата: привлачење нове публике, прикупљање и очување садржаја којем доприносе посетиоци, пружање посетиоцима образовно искуство, израду привлачних маркетиншких кампања, приказивање изложби релевантних за локално становништво и претварање музеја у место за дијалог. За један музеј може бити вредно то што је добио много ратних фотографија прикупљених од посетилаца, док други сатисфакцију проналази у томе што је постао форум у оквиру којег посетиоци расправљају и размењују мишљења о нпр. расизму.

Када кажемо да би музеји требало да примене што више партиципативних модела, то не значи само да слушамо мишљења посетилаца, већ и да тиме прихватимо да они повремено могу да буду део музејских процеса. На основу ове идеје, и у тандему са феноменом „моћи гомиле”, настао је концепт „crowdcurating”, облик колаборативног кустоса који би се, како сматра Хернандез, могао показати као важан фактор повећања учешћа посетилаца у музејима. Када се упустимо у колаборативни пројекат у музеју, свакој особи морамо да омогућимо да пронађе своје место. Неопходно је да кустоси, уметници, едукатори, музеалци и посетиоци буду спремни да одбаце предубеђења и да се отворе креативнијим процесима. Сарадничка пракса подразумева неизбежне тензије, јер различити људи који раде заједно представљају различите институције и начине размишљања. Тензије не би требало сматрати нечим негативним, већ приликом за заједничка учења и нова решења.³⁸⁵

Партиципативни театар, не само да подстиче гледаоца да се идентификује са ликовима у представи, он често и пита чланове публике да изађу на сцену и да „обују ципеле” одређеног лика. Партиципативне позоришне продукције нуде члановима заједнице прилику да активно заједно размишљају користећи сцену као место за

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Nina Simon, *The Participatory Museum* (Santa Cruz: Museum 2.0, 2010), 5–14.

³⁸⁵ Francisca Hernández H E R N Á N D E Z, “PUTTING THE VISITOR FIRST.” *ICOFOM Study Series*, 41 (2012): 225.

истраживање нових начина живота и за изражавање нових визија у будућности. Позивање публике да игра улогу у решавању њихових сукоба охрабрује чланове заједнице да преузму одговорност за своју будућност.³⁸⁶

Драма као креативни педагошки процес и музеј као информално окружење за учење односе се – свако на свој начин – на човечанство и културу, са циљем духовних, емоционалних искустава и искуственог учења. Драма у образовању, као холистички приступ знању, вредностима, ставовима и вештинама води учеснике до истраживања, иновације, маште, самоидентификације и емпатије. Драма у образовању подразумева учешће, сарадњу, развој вештина и ставова, она води ка решењима из стварног живота и управља процесима интелектуално, емоционално и физички, конструише идентитет, развија саморазумевање.³⁸⁷ Могућност коришћења драмских метода у музеју као прогресивне и интерактивне праксе наводи музејске едукаторе и аниматоре да производе музејске програме који трансформишу посету у обogaћено искуство које добија живот, посебно када посетиоци активно учествују.³⁸⁸

Интерактивност подразумева да су чланови публике присутни и да се могу укључити у дијалог са глумцима без напуштања својих места. Интерактивни театар може имати облик луткарске представе, на пример о бојама, током које се од деце, без напуштања седишта, тражи да идентификују боје или да се укључе у дијалог са луткарком. За разлику од интерактивног, партиципативни театар подразумева да су чланови публике позвани да се придруже интерпретатору (глумцу) у некој активности. Пример партиципативног театра су драмски комади о историји и значају народних игара током којих се публика учи плесу или игри и заправо плеше или се игра са извођачима. Важно је имати на уму да је и извођачима и публици битно да се осећају пријатно у партиципативним и интерактивним формама. Публику често треба подстицати да учествује – извођачи не би требало да делују претеће, да их не приморавају на учешће, да поштују вољу посетилаца, да не исмевају никога ко пристаје на партиципацију и да цене учешће. Уколико се ове смернице буду поштовале, не би требало да постоје потешкоће при ангажовању публике, сматра Брајдл.³⁸⁹ Још једна важна смерница коју треба имати на уму када комуницирамо са публиком је та да је, баш као и у продавници, „купац увек у праву”. Без обзира на то шта члан публике одговори, извођач би морао да одговара позитивно. То не значи да се нетачни одговори на чињенична питања представљају као тачни, већ да презентер потврђује одговор тако што изговара: „Добро погађате” или „Близу си!”. На крају, али не и најмање важно, извођачи би требало да охрабрују учеснике тако што иницирају аплауз и то свима, а не само неким. Само једнако поштовање за све који су довољно храбри да учествују у партиципативном програму гарантује да ће публика веровати водитељу и бити срећна што је учествовала.³⁹⁰

Једно од битних карактеристика рада са посетиоцима је удео забаве. Иако учење у музеју у највећој мери има за циљ да развије вештине појединаца, јача њихове менталне, моралне способности, мења ставове, развија идентитет, музеји имају и задатак да посетиоцима пружају осећај уживања и забаве. Иако га у овом моменту везујемо за музеје,

³⁸⁶ Participatory Theatre for Conflict Transformation Training Manual, Search for Common Ground Newsletter, Spring, (2009): 3.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Agni L. Karagianni and Simos Papadopoulos, “Museum Experience through Inquiry“, *Drama Research: international journal of drama in education* Vol. 10 No. 1, (2019): 4.

³⁸⁹ Tessa Bridal, *Exploring Museum Theatre* (Lanham: Rowman & Littlefield, 2004), 21.

³⁹⁰ Ibid, 24.

израз „забавно учење” (edutainment) употребљен је много раније и у другим контекстима.³⁹¹ Забавно-образовни програми су креирани да привуку ширу публику. Ова врста учења служи се следећим принципима: ангажује и мотивише своју публику кроз одређени програм, укључује њихове емоције и на тај начин инспирише појединце, користи емпатију за одређене ликове у програму, унапређује лични развој појединаца. Забавно учење је процес наменског креирања и имплементације поруке како би се публика забавила и образовала, како би се повећало знање публике, створио повољни став и променило понашање. То значи да је стратегија забаве и образовања углавном мотивациона, а не информативна. Истраживања и теоретисања овог феномена последњих година указују да ова врста учења има одређене ефекте за покретање међуљудске вршњачке комуникације која води до промена у друштву. Забавно учење је у великој мери везано за партиципативни театар, нарочито у моралним дилемама и проблемима које ликови имају.³⁹²

6.4 Студије случаја партиципативних представа у српским музејима

Област партиципативног театра конкретизована је студијама случаја трију музејских представа. Прва описна представа је „Ми нисмо чудовишта” из Галерије Матице српске у којој је остварена сарадња са организацијом „Per.Art” и са особама са сметњама у развоју. Подаци о представи добијени су путем интервјуа са Наташом Мурге Савић, стручном сарадницом поменуте организације. Наредна студија случаја описује искуство запослених у Спомен-збирци Павла Бељанског у представи „У огледалу муза” која укључује младе – средњошколце и студенте. Извор података био је драмски педагог Ибро Сакић, режисер представе. Напоследку, трећи пример је ауторска представа Драгана Киурског – „Ко је била Меланија Гајчић?” коју изводе волонтери Народног музеја Кикинда.

6.4.1 Студија случаја представе „Ми нисмо чудовишта”

У првој студији случаја описана је представа „Ми нисмо чудовишта” организације „Per.Art” из Новог Сада, изведена у Галерији Матице српске. „Per.Art” је организација која делује у области савремених извођачких уметности и инклузије у култури. У сарадњи са различитим организацијама реализује пројекте у Србији и иностранству од 1999. године. „Per.Art” спроводи активности кроз програме:

- Уметност и инклузија (програм за стваралаштво, слободно време и инклузију младих са интелектуалном ометеношћу);
- Савремени плес (програм истраживачко-уметничких плесних пројеката за развој сцене савременог плеса и перформанса у Србији и међународно умрежавање).

Програмом „Уметност и инклузија” организација настоји да артикулише и

³⁹¹ Израз је 1954. осмислио Волт Дизни. Означава садржај намењен подучавању, али има успутну забавну вредност. Користили су га академска заједница, корпорације, владе и други субјекти у различитим земљама за ширење информација у учионицама и/или путем телевизије, радија и других медија да би се утицало на мишљење и понашање гледалаца.

³⁹² Anjali Capila and Pragati Bhalla, “STREET THEATRE FOR EDUTAINMENT” A PARTICIPATORY RESEARCH CONDUCTED WITH YOUTH IN DELHI (2010): 4.

промовише стваралачке потенцијале младих са интелектуалном ометеношћу на равноправној основи унутар домаће савремене уметничке сцене, да уклони предрасуде о младима са интелектуалном ометеношћу, да развија процесе њиховог активног укључивања у друштвену заједницу, подстиче вршњачку сарадњу, комуникацију, креативно изражавање и друштвену интеракцију различитих друштвених група. Процес рада је нешто што истиче и уздиже ову организацију када је реч о области инклузије и културе. Током година, „Per.Art” успела је да изнедри велики број позоришних и плесних представа које су настале заједничким промишљањем свих чланова и чланица групе (инклузивни приступ је у потпуности поштован). Тако је настао и перформанс „Ми нисмо чудовишта” (слика 21), по идеји Далибора Шандора, уметника са интелектуалним инвалидитетом. Далибор је своју идеју реализовао са групом признатих уметника, међу којима је један од водећих кореографа на светској сцени савременог плеса Гзавије Ле Роа, Скарлет Ју, Александар Ашур, Саша Асентић и Оливера Ковачевић Црњански, уз уметничку сарадњу Фросине Димовске, Дуње Црњански и Марсела Бугила и уз уметничку подршку чланова и чланица удружења „Per.Art”.³⁹³ Креирање перформанса одвијало се у Галерији Матице српске током 2019. године, када су поменути уметници из иностранства боравили у Новом Саду у оквиру пројекта „Europe Beyond Access” (пројекат Креативне Европе, програма за културу Европске комисије). Учесници су у неколико радних периода током 2019. године заједнички радили на развијању идеје Далибора Шандора. Осим тога, процес је био фокусиран и на преиспитивање перцепција јавности о особама са инвалидитетом и на промишљање и позиционирање музеја као места друштвеног саобраћања. Основни мотив идејног творца био је да се укаже на проблем који постоји у друштву – да се укаже на проблем искривљене слике коју друштво и широка јавност стварају о свакоме ко је на неки начин другачији (да је неко ко је другачији попут чудовишта), као и на неправду која им се тиме наноси. Перформанс „Ми нисмо чудовишта” критички преиспитује и показује да, ако је нешто непознато (а уз то га се још и плашимо), често доводи до развијања предрасуда и стереотипа. Управо су ове препреке чланови и чланице покушавали да отклоне и да понуде другачије искуство сусрета са непознатим. Сама идеја чудовишта настала је на основу страха. Страх се, према ауторима дела, производи како би у друштву неке ствари остале стране, непознате и како би се људи држали у неизвесности и несигурности. Кључно у овом перформансу било је да се процес обрне и укаже на могућности које се тада отварају, односно да се препозна страх и начин на који страх настаје. Оно што се овде намеће као значајан фактор је и само место одвијања перформанса – Галерија Матице српске, чију уметничку збирку удружење „Per.Art” истражује и преиспитује, не само када је реч о садржају и теми перформанса, него и у институционалном смислу. Овде је реч о врло актуелној улози музеја и галерија данас где се поентира стварање јавне слике о маргинализованим особама као појединцима и друштву у којем живимо (ово можемо повезати са жанром играња контроверзних или изазовних тема). Као један од важних аспеката перформанса и целокупног рада наводи се да су сви чланови и чланице из редова Галерије Матице српске константно били присутни. Није у питању само схватање инклузије као актуелног тренда, већ напротив, ради се о дугогодишњем изграђеном односу у којем музејски стручњаци подржавају рад удружења „Per.Art”. Члановима и чланицама удружења је омогућено да истражују колекције Галерије Матице српске и да се баве њеном улогом у друштву. Био им је омогућен приступ депоима, коришћење свих изложбених простора, као и организовање рада и простора у односу на

³⁹³ Saša Asentić i Dunja Crnjanski, "Mi nismo čudovišta", *ICOM Srbija*, 10, (2019): 16.

потребе уметничког процеса.

У овом раду, уметници са и без инвалидитета преиспитују однос између посетиоца и уметничког дела у музеју, истражују нове начине стварања уметности, те проширују схватање самог појма уметничке збирке, коју обогаћују уводећи путем живе изведбе питања, проблеме и позиције својствене особама са инвалидитетом. Изведба укључује, пре свега, тела извођача која динамизују дела колекције дајући им нове и другачије контексте.³⁹⁴

Следи наратив представе настао на основу опсервације аутора дисертације као учесника у изведби. Кроз представу и изложбени простор Галерије Матице српске воде нас професионални плесачи и особе са интелектуалним потешкоћама. Публика се током извођења креће кроз галерију, а на почетку представе има могућност учешћа у разговору. Све време добија инструкције о томе шта се од ње очекује у следећем сегменту извођења. Извођачи представе користе слике и скулптуре, са њима остварују односе и упућују публику како да их посматрају. Представа почиње својеврсним „школским часом”, неком врстом „групне терапије” у којој ликови расправљају о страховима, паници, па чак и ликовима из хорор филмова. Публика овде има прилику да се укључи у разговор. Ако уводни део представе делује страшно, оно што следи је застрашујуће. Извођачи изненада устају и „неконтролисано” почињу да позирају у простору галерије правећи позе које корелирају са телима и темама са изложених слика. Игра се потом наставља још динамичније. Извођачи перформанса позивају публику (групу по групу) да их прати. Радња се затим одвија у посебним деловима галерије, где уз своју сценску верзију „чудовишта” извођач публици сервира исповест свог највећег страха. Публика се потом поново позива, овог пута са инструкцијом да свако од њих пронађе своје „чудовиште”. Следи разилажење и брзо ходање кроз галерију у оквиру којег посетиоци имају прилику да виде различите групне инсталације, живе скулптуре које опет корелирају са изложеним делима. Ускоро следи и финале представе и то у „соби духова”. Извођачи су прекривени белим плаштом, чује се њихово тихо и нејасно изговарање, а публика срамежљиво прилази једном по једном „духу” и слуша његову исповест. Гледајући два отвора за очи и белу сабласну појаву посетилац може да чује причу о томе ко је особа која се крије испод плашта, како изгледа и шта је радила у подруму.

Свако од интерпретатора је током истраживачког процеса рада на представи у подруму Галерије Матице српске одабрао неко дело које никада није било изложено, сакривено од очију јавности. Гледајући та дела настале су приче из подрума (интерпретатори су представљали прекривене слике и скулптуре које причају о томе ко су, где се налазе, шта их мучи). Након завршетка представе, посетилац заиста има осећај да је доживео нешто снажно и да је учествовао у несвакидашњем искуству. Представа нас опомиње да заправо чудовишта нису особе са интелектуалним сметњама него припадници друштва (и друштво у целини) који не разумеју њихово стање и који су склони исмевању и критици.³⁹⁵

³⁹⁴ Информације добијене путем интервјуа са Наташом Мурге Савић, стручне сараднице у организацији „Per.Art” (10.6.2023).

³⁹⁵ Закључак је настао искључиво на основу присуства аутора дисертације на описаној представи. Креатори представе „Ми нисмо чудовишта“, као ни запослени у Галерији Матице српске нису извршили истраживање посетилаца о томе како су доживели представу.



Слика 21: Партиципативна представа „Ми нисмо чудовишта”, Галерија Матице српске
 Извор: <https://www.galerijamaticesrpske.rs/lat/programi-za-mlade/inkluzivni-programi-sa-per-art-udruzenjem/>

6.4.2 Студија случаја представе „У огледалу муза”

Друга студија случаја је представа Спомен-збирке Павла Бељанског „У огледалу муза” у којој учесници – средњошколци и студенти – откривају везе Павла Бељанског са његовим савременицима уметницима и везе уметника са члановима њихових породица.

Пројекат „У огледалу муза” био је усмерен ка младима средњошколског и студентског узраста у циљу њиховог повезивања с баштином и активним коришћењем културног наслеђа. Упознавање корисника, односно шире јавности са ликом и делом Павла Бељанског и његовом заоставштином – уметничком колекцијом и биографијама славних уметника, доприноси бољем познавању националне баштине. Ангажман младих (вршњачка едукација) у процесима осмишљавања и имплементације задатака, до јавног представљања резултата (представа) пред публиком даје најбољу формулу у развоју и стварању нове публике. У раду са заинтересованим отвара се могућност постепеног укључивања незаинтересованих група. Коришћењем друштвених мрежа за промоцију пројекта, шира публика свих генерација учествоваће у евалуацији, а валоризација успеха биће исказана и кроз коментаре. Учесници ће и анонимном анкетом, у штампаној форми валоризовати свако од играња представе. Такође, разговор са публиком након представе даје могућност корисницима и реализаторима пројекта да размене мишљења и ставове не само о представи, већ и о темама које она покреће, чиме се публици даје могућност да утиче на даља извођења. Време и место реализације: Спомен-збирка Павла Бељанског, јануар-децембар 2021.

Пројекат је усклађен са Стратегијом културног развоја града Новог Сада за период 2016–2026. године. Усклађеност пројекта са Стратегијом постоји у већини постављених циљева, посебно у партиципацији и развијању културних потреба и навика младих. Стратешка решења које нуди пројекат фокусирају се на:

- успостављање боље сарадње између образовних и културних организација и установа;
- подржавање развоја анимацијских и медијацијских програма.

Кључни циљ представља унапређење сарадње између установа културе, образовних установа, удружења и грађана ради подстицања квалитета и приступачности програма за различите друштвене групације, с фокусом првенствено на младе. Такође, циљ је да млади постану активни учесници у креирању, имплементацији и промоцији програма за своју генерацију. Уједно да кроз разнолике програме/активности (радионице, дебате, пробае, играња представе) и у раду по групама развијају различите вештине, коришћењем приступа који их активирају, наводе на самостално деловање и унапређење њихове стручне, методичке и друштвене компетенције. Циљ је и да стекну осећај слободе у институцијама и развијају критички однос који ће допринети даљем развоју друштвеног система. Следећи циљ је приближавање и упознавање младих, али и других грађана са културном баштином и наслеђем, као и промовисање истакнутих појединаца, попут Павла Бељанског и славних уметника, који су својим животом и делом дали пример шта појединац може да учини за своју земљу и друштво, односно, истицање и промоција универзалног система вредности код младих људи. Поред наведених, циљ је и стварање развој нове публике, као и упознавање шире јавности са колекцијом уметничких дела од националног значаја, као и животима и судбинама уметника.

Пројекат „У огледалу муза” састоји се од низа драмских и позоришних радионица са новосадским средњошколцима и студентима који свој финални облик добија реализацијом представе под истоименим називом „У огледалу муза” (слика 22).

Током пројекта реализоване су следеће активности:

- формирање групе заинтересованих младих (Театар младих „Мишоловка”, јануар 2021);
- одржавање драмских и позоришних радионица и проба за представу „У огледалу муза” (Спомен-збирка Павла Бељанског, јануар–јун 2021);
- дизајн, припрема, штампа промотивног и потребног материјала, израда сценографије, набавка костима са сарадницима (Спомен-збирка Павла Бељанског, април–мај 2021);
- премијера представе (Спомен-збирка Павла Бељанског, јун 2021);
- реализација 10 представа у Спомен-збирци Павла Бељанског, 2 извођења месечно (август–децембар 2021);
- после сваке представе евалуација путем анкета (Спомен-збирка Павла Бељанског, укључени сви партнери, ментори, август–децембар 2021);
- после сваког извођења представе разговор између глумца и публике (Спомен-збирка Павла Бељанског, август–децембар 2021).



Слика 22: Партиципативна представа „У огледалу муза”, Спомен-збирка Павла Бељанског

Извор: <https://beljanskimuseum.rs/u-ogledalu-muza-2/>

Ослањајући се на претходне пројекте Театра младих „Мишоловка” и Спомен-збирке Павла Бељанског попут „Шест портрета Павла Бељанског” који је у 2020. години подржао и Град Нови Сад – Управа за културу, овим новим пројектом се наставља добра пракса – даје се могућност младима да сами креирају културни садржај у институцијама културе од националног значаја – управо за младе. Досадашња истраживања драмског педагога Ибре Сакића у области примењеног позоришта на поменутих и другим пројектима, као и кустоса и серија изложби током протекле деценије, ова нова представа ће реинтерпретирати пријатељске односе Павла Бељанског и уметника из његове колекције у новом формату. У припремни део представе укључени су и кустоси Спомен-збирке, сваки у својој експертизи, делећи информације и сазнања са младим глумцима и редитељем. Пројекат „У огледалу муза” кроз разнолике активности (радионице, дебате, пробе, играња представе) допринео је афирмацији Спомен-збирке Павла Бељанског и упознавању шире јавности са ликом и делом дародавца (који је живот посветио стварању уметничке колекције) и наших највећих ликовних уметника XX века, попут Милана Коњовића, Надежде Петровић, Саве Шумановића, Петра Лубарде, Љубице Сокић и др.

Кључни циљ пројекта је остварен – унапређење сарадње између установа културе, образовних установа, удружења и грађана ради подстицања квалитета и приступачности програма за различите друштвене групације, с фокусом првенствено на младе. Такође, остварен је и циљ да млади постану активни учесници у креирању, имплементацији и промоцији програма за своју генерацију. Уједно су кроз разнолике програме/активности у раду по групама развијали различите вештине коришћењем приступа који их активирају и наводе на самостално деловање и унапређење њихове стручне, методичке и друштвене компетенције. Током ових активности тежило се да учесници стекну осећај слободе у

институцијама и развијају критички однос који ће допринети даљем развоју друштвеног система. На све ово требало би додати да је циљ био и приближавање и упознавање младих, али и других грађана са културном баштином и наслеђем, као и промовисање истакнутих појединаца, попут Павла Бељанског и славних уметника, који су својим животом и делом дали пример шта појединац може да учини за своју земљу и друштво, односно, истицање и промоција универзалног система вредности код младих људи, што је резултирало тиме да су се многи посетиоци враћали у Спомен-збирку Павла Бељанског.

Кад је реч о употреби техника примењеног позоришта, највише је коришћена процесна драма, замрзнуте слике, па чак и форум-театар. Учесници су се најпре упознали са сликарима кроз фактографију – књиге, писма, фотографије. Осим тога, свако из групе је читао одређену књигу која се односила на појединачног сликара (углавном је садржала писма која су размењивали тај сликар или сликарка и Павле Бељански), након чега су представљали осталим члановима групе оно што им је било занимљиво, значајно, што је оставило најјачи утисак на њих. У неком од следећих радионица уследиле су импровизације – могуће ситуације, сусрети, околности. На самом крају од материјала су изабране оне сцене које су имале одређену динамику и информацију која одговара фактографији – водило се рачуна да би представа требало да буде едукативна и информативна, како за публику, тако и за саме учеснике (који су свакако били у предности јер су прошли кроз креативни процес).

Млади (њих око 50) су учествовали у драмским и позоришним радионицама у трајању од шест месеци. Пројекат је резултирао премијером представе „У огледалу муза” у јуну 2021. године, која је изведена у Спомен-збирци Павла Бељанског. Одиграно је осам реприза представе од јуна до децембра 2021. године. У представи је играло 20 младих глумаца, а погледало ју је 380 посетилаца. С обзиром на реакције публике исказане у дискусији након извођења и валоризацију кроз коментаре на друштвеним мрежама Фејсбук и Инстаграм, представа се играла и у 2022. години јер је интересовање за њу било огромно. (Резервације места су се попуниле у року од 24 часа у односу на дан објаве датума играња).³⁹⁶

6.4.3 Студија случаја представе „Ко је била Меланија Гајчић Мела?”

У Народном музеју Кикинда се као пример партиципативне представе узима драмски играказ „Ко је била Меланија Гајчић Мела?” аутора Драгана Киурског, музејског педагога (слике 23 и 24). У представи о знаменитој Кикинђанки из XIX и XX века група младих музејских волонтера је у простору историјске изложбе сталне поставке оживела њен лик, однос са члановима породице, животне одлуке, посвећеност Богу и ктиторски значај.

Истраживање живота Меланије Гајчић и креирање драмског играказа настало је с циљем да се, пре свега, младим особама, али и широј јавности прикаже живот ове знамените Кикинђанке и укаже на њен значај кроз егзотичну форму какав је музејски театар. Процес стварања драмске представе о Меланији Гајчић је најкомплекснији пример музејског театра насталог у Народном музеју Кикинда. У представи се преплиће неколико модела музејског театра: театар четврти зид, историјске личности и интерактивни театар. Циљеви овог пројекта били су да се:

- прикаже живот Меланије Гајчић и историјске прилике периода у којем је живела;

³⁹⁶ Извор информација је режисер представе, драмски педагог Ибро Сакић (12.6.2023).

- подстакну младе особе да више истражују наслеђе и да у херојима и хероинама из локалног наслеђа проналазе инспиративне моделе за понашање и доношење одлука;
- скрене пажњу на важност рада са децом и омладином у музејима и на улогу коју музеј има у процесу формирања идентитета;
- укаже на значај коришћења театарских форми и интерактивних и партиципативних модела комуникације са публиком;
- развију социјалне вештине младих, охрабри и подстакне да функционишу као део групе.

Рад на представи чиниле су следеће фазе:

- проучавање литературе о Меланији Гајчић;
- тумачење сталне поставке у циљу додатног информисања;
- посета Мелином гробљу и манастиру Свете Тројице;
- креирање сценарија;
- увежбавање представе;
- играње представе.

Као основа за презентацију живота Меланије Гајчић послужила је књига „Меланија Мела Гајчић”³⁹⁷, ауторке Александре Саше Белош, некадашње кустоскиње историчарке Народног музеја Кикинда. Сви учесници су најпре прочитали књигу, на основу које је креиран сценарио. У даљем тексту следи преглед живота Меланије Гајчић.

Меланија Гајчић (1829–1912) била је једна од најзанимљивијих и најпознатијих жена у Кикинди из друге половине XIX и с почетка XX века. Потиче из богате породице Гајчић, чији преци су населили Кикинду исто када и први досељеници, 1751. године. Захваљујући пореклу њене мајке Марије и пословању оца Димитрија, запосленог у кикиндском Магистрату, породица Гајчић је била имућна. Меланијин отац се приватно бавио продајом жита и често је злоупотребљавао свој положај због чега је завршавао на суду и упадао у дугове. Његова смрт у бици код Мокрина у склопу револуције 1848. (касније ће бити речи о овој револуцији) био је велики губитак за породицу. Додатно оптерећење породици представљали су очеви дугови и нерешено наследство због чега им је суд забранио употребу комплетне покретне и непокретне имовине. Убрзо умире и Меланијина мајка. Како би иоле осигурала свој и живот свог брата, само недељу дана након мајчине смрти Меланија је одучила да се уда за Јована Николића, чиновника у Магистрату. Убрзо је почела да се са свекром бави трговином. Њен малолетни брат Михаило за то време је живео у старатељској породици. Након пет година несрећног брака Меланијин супруг је преминуо. Михаило је убрзо постао пунолетан, што је створило нове проблеме, почео је пуно да троши и то је био узрок њихових честих сукоба. Михаило се затим оженио Маријом. Након што су поделили повраћено имање, Меланија, вођена идејом да имовину мора неко да наследи, одлучује да роди дете. У ванбрачној вези (највероватније са особом која је била ангажована као кочијаш) родила је најпре Екатарину (умире након две недеље), а затим и Павла. Јавност ју је због оваквих одлука осуђивала. У међувремену је усвојила бебу братовљеве слушкиње. Михаило умире у 34. години након чега Меланија купује од снаје наслеђено имање покојног брата, чиме га обједињује и удвостручује имовину. Када је Павле напунио петнаест година, Меланија је одлучила да напише тестамент по којем је он једини наследник њене имовине. Павле је одлучио да се у деветнаестој години ожени Марином Зубанов, за коју је Меланија сумњала да су у крвном сродству. Упркос њеном противљењу, младенци су се венчали. Имали су само једно дете, које је након девет месеци умрло. Исте године када и њихова беба, умире и Павле.

³⁹⁷ Александра Белош, *Меланија Мела Гајчић* (Кикинда: Народни музеј Кикинда, 2007).

Меланија је, оставши сама, одлучила да остатак живота посвети Богу и да од стеченог новца изгради манастир. Манастир је грађен од 1885. до 1887. године, назван је манастир Свете Тројице, а налазио се крај гробља на Вашаришту, данас познатом као Мелино гробље. Књига је открила занимљив податак да је у време настанка манастира Меланија у Кикинди имала осам кућа и да се налазила на 20. месту по богатству. Упркос томе, наредних неколико година живела је скромно, на салашу у близини села Тоба. У град је долазила суботом или уочи неког верског празника. Према тестаменту направљеном 1911. године, све је оставила манастиру, а 70.000 круна је наменила за школовање 12 српске деце. На питање зашто не живи у граду, одговорила би да јој у граду „стално неко завлачи руку у џеп”. Једне вечери на салашу, уочи Ђурђица, на прозору јој се појавио лик Богородице. Исти прозор је пренет у манастир, где се и данас налази. Након што се у октобру 1912. године разболела, умире 16. новембра. Меланијиној сахрани су присуствовали угледни грађани, пријатељи, познаници. Гроб Меланије Гајчић налази се у крипти манастира Свете Тројице, поред гобова њене мајке, оца, сина, унука и брата. У крипти се при врху зидова налазе мали прозори, чија улога је да, према Меланијиној жељи, осветљавају гробове како их тама никад не би прекрила.

Након прочитане књиге, учесници пројекта су, како би стекли јаснију слику о времену у којем је живела Меланија Гајчић, присуствовали тумачењу махом историјског, а потом уметничког и етнолошког дела сталне поставке. Тумачење музејске изложбе посетиоцима може директно усмерити пажњу на одређене предмете и повезати информације о њима са смисленим редоследом који је лакши за памћење. Шта су нам откриле приче са сталне поставке и како оне корелирају са животом јунакиње наше приче?

Историјски део сталне поставке презентује дешавања од момента настанка града до краја Другог светског рата. Ово временско раздобље у већој мери се поклапа са животом Меланије Гајчић и са животима њених предака. Тумачењем је повезана грађа из књиге са информацијама на изложби, чиме је створена шира слика о Меланијином животу. На историјској изложби уочене су следеће конекције са животом Меланије Гајчић:

- преци Меланије Гајчић населили су подручје данашње Кикинде у време када је град био основан (1751. године);
- отац Меланије Гајчић, Димитрије Гајчић, погинуо је након битке код Мокрина, која је била део револуције 1849. године;
- подела ритске земље, такозваног иберланда, и нелегална продаја жита били су узроци честих немира међу локалним становништвом, па и судских парница. Меланијин отац је често завршавао на суду због оваквих незаконитих радњи.

Етнолошка изложба сталне поставке корелира са темом на три начина – кроз теме о земљи и пољопривреди, млин Сувачу и кроз причу о мултикултуралном саставу становништва некадашње Кикинде:

- породица Гајчић је поседовала две од педесетак сувача у Кикинди;
- породица Гајчић је поседовала много јутара земље коју је Меланија током живота покушавала да поврати;
- мултинационална структура становништва у контексту националне револуције 1848.³⁹⁸

На уметничкој изложби су изложена дела ликовне и примењене уметности из XIX и

³⁹⁸ Дводневна револуција (буна) се у Кикинди десила на други дан Ускрса, 24. априла 1848. године. Вођа буне био је Ђорђе Ђока Радак који је обавестио народ окупљен испред цркве о догађајима у Паризу, Бечу, Новом Саду и Карловцима. Буна у Кикинди била је проузрокована нерегуларном поделом ритске земље (такозвани иберланд).

XX века, разгледнице Кикинде, портрети некадашњих кикиндских градоначелника, музички инструменти, портрети Николе Алексића. Изложени експонати указују на богат културни живот града и на привредни процват у другој половини XIX века. Мапа Велике Кикинде из 1896. године погодна је за демонстрирање поделе града на рејоне (фрталје). Уметничка изложба указала је на следеће паралеле са животом Меланије Гајчић:

- на мапи Велике Кикинде могуће је пронаћи куће и Суваче у власништву породице Гајчић;
- анализа старих разгледница реконструисала је изглед града у време када је у њему живела Меланија Гајчић;
- посматрање портрета Николе Алексића помогло је учесницима да схвате изглед некадашњих житеља Кикинде (што је касније помогло у креирању костима).

Следећи сегмент креативног драмског рада укључио је посету Мелином гробљу и манастиру Света Тројица. Једно од три гробља у Кикинди носи назив Мелино гробље, управо по јуникањи ове приче. Већини учесника пројекта назив гробља је био познат, али им до тада није било јасно како је настао (Мелино име је познато и већини суграђана, али они нису упућени у стваран живот и значај Меланије Гајчић). Стога је ова активност, након анализе књиге и сталне поставке, била још један значајан извор истраживања Мелиног живота. У следећих неколико редова посветићемо се, дакле, гробљу као месту едукације.

Иако гробља углавном асоцирају на сахране и губитак особа из окружења, њих можемо посматрати и као образовни ресурс. Посета гробљу може пружити значајан допринос у различитим областима као што су истраживање наслеђа, формирање идентитета код адолесцената, развој вере и подучавање религиозног образовања, развој вредности и потврђивање уверења, као и формирање будуће одрасле особе. Осим тога, гробље представља изузетну колекцију ремек-дела у виду статуа за које су људи, вођени личним мотивима, најчешће слепи (у готово свим већим европским градовима гробља су пуна туриста). Гробље може послужити у образовној пракси, јер су на њему видљиви различити аспекти историје, вере и религије, уметнички периоди, али и концепти перцепције смрти. Пример за то налазимо и у филмској индустрији и то у филму из 1959. године „То се догодило Џејн” (It Happened to Jane) са Дорис Деј (Doris Day) и Џеком Лемоном (Jack Lemmon). Наиме, Џејн Осгуд (Jane Osgood), која тумачи лик Дорис Деј, води посетиоца малог града у Мејну до локалног гробља како би схватио историју града.³⁹⁹

Историјска гробља чувају историју народа и заједнице у којој су саграђена. Натписи, иконографија и епитафи пружају увид у породицу, религију, социјални статус и културу покојника. Они су примарни извори за историјско истраживање, јер је поједине информације о некој особи могуће пронаћи баш на гробљу. Историјска гробља (а Мелино јесте историјско) су образовни алати за ђаке и ширу јавност да сазнају о историји своје заједнице. Да би се ово искористило, гробља се морају сачувати и чувати „ин ситу”.⁴⁰⁰ Посети гробљу претходио је састанак на којем су учесници и родитељи добили основне информације у вези са циљем посете. Најпре је посећен манастир Свете Тројице. У манастирској цркви излагање је имала сестра Минодора која је учеснике упознала са Мелиним животом, нарочито делом њеног живота када је започела посвећеност Богу.⁴⁰¹

³⁹⁹ Darr, Savannah Leigh. "Discovering domestic cemeteries: history, preservation, and education." *Electronic Theses and Dissertations*. Paper 311, (2013), 2.

⁴⁰⁰ Ibid, 5.

⁴⁰¹ Свештено лице Меланију Гајчић посматра искључиво као ктиторку, испосницу и светицу игноришући

Миодора је истакла значај манастира за град и изнела податке о историји манастира, као и о начину његовог функционисања. Обилазак манастирског комплекса и гробља настављен је у циљу потраге за гробовима двојице знаменитих Кикинђана, од којих је један повезан са Мелиним животом. У питању су Ђорђе Ђока Радак, некадашњи кикиндски студент, вођа револуције 1848. године и представник Кикинде на Мајској скупштини 1849. године, као и Душан Васиљев, кикиндски песник који је живео у исто време кад и Меланија (тачније у периоду од 1900. до 1924. године) и чији је живот описан у осмом делу рада.

Сценарио за представу креиран је кроз две фазе – кроз радионицу писања сценарија по групама и кроз финализацију сценарија. У току прве активности учесници пројекта су у групама, на основу три извора – књиге, посете манастиру и сталне поставке, креирали сценарио за будућу представу. Након написане три радне, изабрана је финална верзија сценарија која је најпре допуњена и измењена, а затим темељно ишчитана и објашњена како би свим учесницима била јасна (прилог 2).

Наставак креативног процеса обележила је серија игара за концентрацију и стварање подстицајне атмосфере. Чиниле су је следеће игре:

„Фотографија” – У игри је учествовало неколико играча од којих један игра улогу режисера чији задатак је да на основу старе фотографије, на којој је по могућству представљена динамична радња, направи сцену. Режисер је бирао учеснике, актере будуће сцене, и невербалном комуникацијом их, једног по једног, смештао у сцену. У току рада померао би њихове делове тела и смештао их у одређени положај, сугеришући им како да усмеравају поглед и како треба да изгледа њихова фацијална експресија. Игра је послужила за стварање поверљивих односа међу учесницима, за развој концентарције и пажње.

„Преношење поруке” – У игри су учествовали сви учесници пројекта. Ток игре: на папиру је био нацртан цртеж са што више детаља. Један играч остао је у просторији и посматрао цртеж док су остали играчи напустили просторију. Играч је посматрао цртеж један минут с циљем да запамти што више детаља. Један по један учесник био је позиван у просторију – први је објашњавао другом, други трећем и тако редом до последњег играча. Задатак последњег играча био је да нацрта оно што је чуо од претходног играча. На крају игре вршило би се поређење оригиналног и насталог цртежа.

„Полигон” – Игра подразумева константно кретање, обраћање пажње на остале учеснике и фокус на покрет. Учесници су се кретали унутар простора чије су димензије 5x5 метара. Док су се кретали, одговарали би на одређене задатке: када би водитељ плеснуо рукама једном, учесници би се заледили у положају у којем су се нашли, за два плеска би скочили у вис, а за три би имали задатак да направе покрет лика који се спомиње у сценарију. У моментима када су фигуре биле залеђене, водитељ би им постављао питања, нпр: „Који учесник на себи има зелену мајицу, ко је највиши учесник, ко од учесника носи наочаре?” На овај начин, актери игре, осим драмских задатака, имали су додатне задатке концентрације и размишљања у корелацији са наступајућом представом.

Након фазе игара уследила је фаза у којој су се формирали ликови, која се у највећој мери састојала из појединачних или групних импровизација и игара улога. Из ње је спонтано настала фаза поделе улога. Учесници су разговарали и размишљали о улогама у представи. У раду са омладином, подела улога текла је значајније лакше (у поређењу са

радом са млађом децом) јер су припадници популације младих свесни својих могућности и знају која улога им лежи. Подела улога омогућила је почетак фазе увежбавања драмске радње које је трајало три недеље. Неколико учесника није желело да има глумачке него помоћне или креативне улоге. Функције су стога подељене на следећи начин: једанаест глумаца, три помоћника (сценограф, костимограф, реквизитер) и једна особа сценариста, уједно и режисер.

На пробама је владала конструктивна и подстицајна атмосфера у којој су учесници имали прилику да коментаришу свој и туђи напредак и тако усавршавају процес стварања представе. Након три реализоване пробе, учесницима је дата већа слобода у вези са начином тумачења своје улоге, али и могућност да предложе режисерска, сценографска или костимографска решења. Једну евалуацију је са учесницима реализовала лекторка с циљем да укаже на грешке при изговору текста. Један део реквизита је позајмљен из етнолошке збирке музеја (чајник, тацна, чаше), док су костими за представу позајмљени из приватних колекција учесника и запослених у музеју. У представи су на неколико места коришћени звукови и музичке мелодије – звук дечије граје у моменту када Меланија изговара реч „деца”, музички инструмент полифон у моменту Меланијиног и Јовановог венчања, арија „Casta Diva” из опере Норма на прелазу из првог у други чин и Шопенов „Посмртни марш” на прелазу из другог у трећи чин. Договорено је да представа носи назив „Ко је била Меланија Гајчић Мела?” и да премијерно буде изведена 4. септембра.



Слике 23 и 24: Кадрови из представе „Ко је била Меланија Гајчић Мела?”, Народни музеј Кикинда, аутор фотографија: Драган Киурски

И на крају – неколико речи о месту извођења представе. Након анализе сценарија, а узимајући у обзир период одигравања радње, одлучено је да позорница за представу буде историјска изложба сталне поставке музеја. Ова просторна целина била је погодна је за извођење из више разлога: експонати датирају из прошлости, већина њих из времена у којем се одвија радња у представи; многи од њих су постављени у историјски контекст што знатно олакшава разумевање њиховог значења; историјска изложба као сцена са својим експонатима омогућава публици да се врате у историју, а глумцима експонати помажу да дочарају своју улогу. На самом почетку представе, када наратор уводи публику у причу, на неколико места показује легенде или експонате. Најпре, у моменту када изговара да је породица Гајчић населила Кикинду кад и први досељеници, показује на

легенду која описује оснивање и изградњу града. Касније, у циљу лоцирања куће породице Гајчић, показује где се кућа тачно налазила на мапи из 1847. године. На овај начин је избегнута монотонија, а показивање и физичко померање наратора увели су динамику у интерпретацију. У следећим сценама дешавају се слични примери: глумица која тумачи лик мајке Меланије Гајчић на самрти лежи на већ изложеној комоди; сто из прве половине XX послужило је као место разговора и просидбе; док је полифон, механички музички инструмент, покренула служавка у моменту када се, према сценарију, дешава чин венчања.

Представа „Ко је била Меланија Гајчић Мела?“ изведена је шест пута у току септембра 2020. године, а погледало ју је око педесет посетилаца (број је био лимитиран због епидемије корона вируса). Посетиоци су након извођења имали прилику да коментаришу и разговарају са учесницима.⁴⁰²

Партиципативни театар није једноставан модел едукације. Најпре треба отклонити препреке, испитати публику, уочити њихове потребе, осмислити програм, мотивисати их да се у њега укључе и валоризовати сарадњу тако да она буде подстицајна за следеће сарадње. Највећи потенцијал партиципативног и интерактивног театра у музејима лежи у посетиоцима и у њиховој вољи да учествују. Ово није лако оствариво, јер не знамо каква је позадина посетилаца. Неки од њих су отворенији и спремнији на комуникацију, док су други затвореније природе, или су оскуднијих комуникацијских вештина, теже се отварају и потребно им је додатно време да стекну поверење у окружење. Партиципативни театар може да се побољша тако што се фокус, који је у традиционалном позоришту на глумцима, писцима, редитељима и играчима, у музејском театру драматично помера ка публици. У оваквим пројектима, улога музеалаца је да створе низ околности које омогућавају публици да се забави. Стога се велике наде полажу у координатора музејског програма и у његове/њене способности да анимира посетиоце.

Један од проблема партиципативног театра је осећај срамоте. Ризик од срамоте има контролну функцију у свакодневном животу јер спречава људе да следе своје импулсе. У свакодневном животу ризик од срамоте има дисциплински ефекат на људе. Када партиципативно позориште позива чланове публике на представу, то представља посебне прилике за срамоту, за погрешну изведбу и нарушавање репутације. Ово опет доводи до тога да је читав процес од виталног значаја за практичара партиципативног извођења.⁴⁰³ Као фацилитатори, музејски стручњаци се због тога труде да помогну посетиоцима да превазиђу ову врсту страха. Постоје начини и средства да се произведу акције које ублажавају стресну атмосферу као што су инструкције које се дају пре заузимања места за седење или стајање, где се ученицима експлицитно каже шта треба да раде, а да им се не даје драматична улога. Док ће се деца генерално лако укључити у активности и живахну дискусију, учешће које укључује тинејџере и одрасле је, наравно, далеко проблематичније. Потреба да се изазове, да се узнемири, изненади, стимулише, често је кључни циљ дела, али мора да буде избалансиран са контрапродуктивним ризицима од срамоте, збуњивања, демотивисања, чак и љутње посетиоца који ипак није пристао да се „придружи” процесу. Дакле, како је догађај уоквирен, како је посетилац уведен да постане вољни члан публике, или чак учесник, у којој мери му/јој је дозвољен степен избора да ли ће, или колико

⁴⁰² Драган Киурски, „Музејски театар у служби развоја идентитета младих. Студија случаја представе о животу Меланије Гајчић”, (Хабилитациони рад за стицање звања виши кустос, Народни музеј у Београду, 2020): 92.

⁴⁰³ Gareth White, ”Risk and Rational Action. In: Audience Participation in Theatre”. (London: Palgrave Macmillan, 2013), 73.

далеко, да учествује, и могућност да на крају постави питања или изрази мишљење – све су то витална питања која се морају решавати у сваком догађају извођења у непозоришном простору.⁴⁰⁴ Најважнија особина интерактивног и партиципативног театра је доследност која радњу која се врши, извођаче и публику држи заједно. У представи се често од чланова публике захтева излазак из њихове зоне комфора. Многи од њих то не дочекују радо, док други спремно прихватају изазов. Извођачи ни у ком случају не смеју бити агресивни према публици, нити је исмевати. Као што је већ речено, према њима се морају односити с поштовањем и захвалити им што су пристали да учествују у активностима.

Проблем ове врсте театра је његова непредвидивост. Публика често не зна шта је чека, налази се у истом простору где и глумци, што јој може створити непријатан осећај. Осећај нелагоде нарочито је појачан када се од публике захтева да мења место, одговара на питања, предлаже одређена решења. Посетиоци су тада стегнути, најчешће груписани на једном месту и треба им доста времена да се опусте. Овај проблем делимично може бити ублажен уколико им се пре почетка представе објасни концепт представе и пруже смернице о начину кретања и пожељним облицима понашања публике. Такође, није на одмет да публика сазна колико представа траје, у којим деловима музеја се изводи, да ли постоји наратор. Ове и друге информације створиће сигурнију и опуштенију публику. И на крају извођења, битна је подршка – ретко који посетилац ће на крају изведбе, осим ако није директно упитан, изнети своје мишљење. Стављајући посетиоца у центар искуства, музеји су овим потезом осигурали да посетиоци не буду само „циљани”, већ се сматрају и учесницима у процесу. У том погледу, употребу драме као средства за ангажовање посетилаца прихватили су многи едукатори у музејима као драгоцену и стимулативно средство у комуникацији са публиком.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Anthony Jackson and Jennifer Kidd, "Museum theatre: Cultivating Audience Engagement - a case study" (Conference paper presented at IDEA 6th World Congress, Hong Kong, 2007), 7–8.

⁴⁰⁵ Darko Lukić, *Kazalište u svom okruženju: Kazališni identiteti* (Zagreb: Leykam International, 2010), 89.

7. Музејски театар на простору Србије

7.1 Настанак музејског театра у српским музејима

Почеци употребе театра у домаћим музејима и галеријама везани су за пројекат „Црвени театар: жива реч и театарско извођење у Музеју револуције народа и народности Југославије” (у даљем тексту „Црвени театар”) ⁴⁰⁶. Тадашњи запосленици Музеја револуције определили су се за интерпретацију ратног наслеђа кроз примену речи, казивање и извођење, верујући у моћ игре и живог казивања. Основна идеја „Црвеног театра” базирана је на покушају да се документарна грађа сценски уобличи, да се одређена историјска тема или догађај искаже сценским језиком, да се очува документарност грађе, а да приказ буде аутентичан и занимљив.

„Црвени театар” је основан 1972. године као експериментална форма театра у оквиру којег су коришћена искуства и предлози уметника, нарочито књижевника. Прва представа носила је назив „Браните љубав” и састојала се из читања последњих писама и порука антифашиста, осуђеника на смрт у концентрационим логорима и непријатељским затворима (слика 25). Представу је режирао Велимир Митровић, а писма пострадалих читали су тадашњи београдски глумци: Љиљана Крстић, Цвијета Месић, Огњанка Огњановић, Јован Милићевић, и Марко Николић. Ознаку театра – стилизована латинична слова Ц и Т у облику српа и чекића – креирао је сликар и графичар, професор Милош Ћирић.

Делатност театра одвијала се у два смера:

- театарска извођења базирана на аутентичном прикупљеном материјалу из фондова Музеја револуције или на изворном необјављеном материјалу на тему рата и револуције;
- сценско казивање књижевних дела писаних у рату или на тему рата уз присутност документарне грађе презентоване другим изабраним медијима.⁴⁰⁷

Идејни творци „Црвеног театра” полазили су од идеје да музејска експозиција приказује само део музејске грађе, тематска изложба специфични материјал, док сценско казивање документарног материјала даје нову димензију, оплемењену живом речју. Стога је основни циљ театра било оживљавање експозиције музеја, другачије исказивање грађе и приближавање посетиоцу, стварање нових доживљаја и претварање статичних експоната у покретне и на крају играње аудио-визуелних представа. На овај начин се кроз сценско казивање аудиторијуму приказивала грађа кроз говорење аутентичног историјског документа чиме се дводимензионални карактер предмета, кроз реализацију његове персонализованости, претварао у стварни доживљај. Овим се између посетилаца и музеја стварао продубљенији однос у поређењу са комуникацијом између посетилаца и експоната.

Музеј би расписивао конкурс за избор текстова на основу којих би се радио драмски приказ. Основни услов конкурса био је да прича мора да буде истинита и необјављена. Драматизацијом ових прича, без великих интервенција, остварено је сценско извођење колажа аутентичних прича, сећања – мемоарске грађе као саставног дела музеолошке документације. Осим основног услова, текст би морао да подлеже следећим критеријумима:

- да реферише на догађај који аутор сматра својим најдубљим доживљајем

⁴⁰⁶ Dušica Mikičić, „Reč kao muzeološki izraz u istorijskim muzejima” (Habilitacioni rad, 1974): 21.

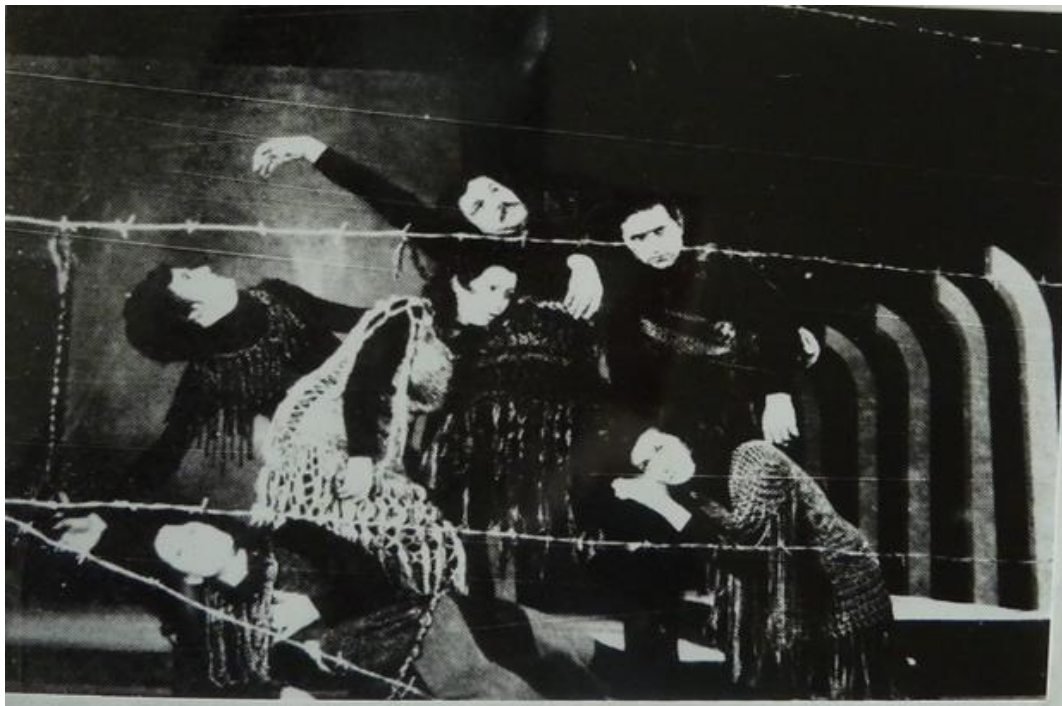
⁴⁰⁷ Ibid, 23.

народноослободилачке борбе;

- циљ приче је неговање духовних вредности народноослободилачке борбе;

- прича не би смела да буде дужа од седам куцаних или читко писаних страница.⁴⁰⁸

Представе су, осим у Београду, извођене и у другим већим градовима Југославије: Новом Саду, Битољу, Скопљу, Пироту, Крагујевцу, Вировитици, Сплиту. Под називом „Дође ли рат, одоше људи” представа је играна у склопу изложбе скулптура Јована Солдатовића у Новом Саду, као и на отварању изложбе „Устанак у Југославији 1941” у Градском музеју у Суботици. Често су у оквиру „Црвеног театра” били организовани сусрети омладине са народним херојима и учесницима стварних историјских догађаја, као на пример са Божидарком Дамјановић Киком или приједи групе пионира у омладину, а омладине у Савез комуниста Југославије. Осим наведених догађаја и функција, „Црвени театар” је имао и дидактичку функцију, те су тако организована предавања и часови историје пред експонатима или чак специјалне посете музеју, нпр. земљорадника, прилагођене тренутним проблемима и интересовањима те циљне групе.



Слика 25: Представа „Браните љубав” (Црвени театар)

Извор: Хабилитациони рад „Реч као музеолошки израз у историјским музејима” ауторке Душице Микичић

Током седамдесетих година долази до снажног развоја уметности перформанса, пре свега у области визуелних уметности. Уметност перформанса, дефинисана управо у то време, окупљала је велики број уметника као што су: групе „КОД” (Мирослав Мандић, Слободан Тишма, Каталин Ладик, Богданка Познановић, Владимир Копицл), Група „Бош +

⁴⁰⁸ Ibid, 25.

Бош” (Bosch + Bosch): Томислав Готовац, Радомир Дамњан, екипа „А3”, неформална група уметника из београдског Студентског културног центра: Марина Абрамовић, Гергељ Урком, Зоран Поповић, Раша Тодосијевић, Неша Париповић и Ера Миливојевић, затим „Група 143”, па „Опус 4”, Зоран Белић Њ, Ненад Петровић и др. Током осамдесетих година, перформанс сцена је у Србији готово угашена.⁴⁰⁹

7.2 Истраживање стања музејског театра у домаћим музејима

До информација о употреби музејског театра у домаћим институцијама дошли смо путем онлајн анкете „Упитник о музејском театру” послатом великом броју домаћих музеја и галерија. Општи циљ упитника био је да се открије у којој мери српски музеји користе театар као форму интерпретације, док су специфични циљеви били фокусирани на теме које се кроз театар интерпретирају, ауторе и учеснике, као и на начин спровођења музејског театра. Упитник за музејске стручњаке садржао је 20 питања подељених у 3 теме: искуство театарских програма у музеју, њихова уклопљеност у рад музеја, комуникација са публиком, изглед и садржај театарских форми у музеју. Питања су највећим делом била затвореног типа. Музејски стручњаци су имали могућност да дају слободан одговор на једно питање на тему које није могла да буду затворена, јер би се изгубило на аутентичном приказу програма који је предмет овог рада и проблема чију суштину настојимо да разумемо када промишљамо о већем броју оваквих програма у домаћим музејима. Резултати упитника су приказани у табелама од 19 до 38, док су одговори испитаника на отворено питање „Шта видите као проблем у реализацији музејског театра у Вашој установи?” изнети у прилогу 3.

Прве две деценије XXI века донеле су нове приступе и нове теме када је музејски театар у питању, а можемо рећи да се променио и проширио списак музејских институција које користе драму као комуникациони алат. У питању су: Музеј града Београда, Галерија Матице српске, Дом Јеврема Грујића, Историјски музеј Србије, Спомен-збирка Павла Бељанског, Музеј Вука и Доситеја, Музеј Војводине, Народни музеј Кикинда, Уметничка галерија „Надежда Петровић” Чачак, Музеј Крајине из Неготина, као и две немугејске институције – Центар за позоришна истраживања Нови Сад и Театар младих „Мишоловка” и један дворац – Фантаст. Наведени музеји и организације повремено или редовно користе драму у интерпретацији наслеђа, своје представе реализују на сталним поставкама или повременим изложбама, а идеје црпе из колекција, историјских личности или догађаја. Следи приказ представа музејског театра који је добијен захваљујући анкети „Упитник о музејском театру” спроведеном за потребе израде дисертације.

Једно од првих извођења у сфери музејског театра је монодрама „На кафи код кнегиње Љубице”. Представа је настала у организацији Музеја града Београда 2009. године и од тада се изводи у аутентичном амбијенту (диванхани) Конака кнегиње Љубице. Програм као полазиште има приватни живот кнегиње Љубице Обреновић, њен однос са супругом и децом, као и начин живота у кући у периоду од 1831. до 1841. године. Идејни концепт поставиле су колегинице из Музеја града Београда у сарадњи са Туристичком организацијом Београда, а аутор текста је Наташа Поповска, у том тренутку ангажована по уговору за рад у Документационом центру Музеја града Београда. Представа се

⁴⁰⁹ Ana Vujanović, „Performans umetnost: preko neoavangarde ka konceptualnoj umetnosti.” *U Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek* 1 (2010): 468.

интензивно изводила до 2017. године (једном недељно, а једно време и два пута недељно уз ванредна извођења), а након тога спорадично. Посетиоци у представи имају прилике да чују животну исповест кнегиње Љубице Обреновић и то на упечатљив и интерактиван начин употпуњен послужењем кафе и ратлука. Док седи или се креће кроз просторије Конака у којем је кнегиња, јунакиња приче, стварно и живела, глумица открива чињенице о најзначајнијим догађајима и личностима свога доба, о Србији за време владавине кнеза Милоша Обреновића, о свом сложеном односу са кнезом, о начину уређивања домова, одевању оног времена и васпитавању деце. Представа је извођена на српском и енглеском језику. Трајање представе на српском језику било је око сат времена, а на енглеском нешто краће – око 45 минута. Након смрти ауторке 2021. године лик кнегиње Љубице тумачи глумица Вјера Мујовић.

У Галерији Матице српске су у виду пројеката неколико година реализоване радионице „Драма у Галерији” захваљујући Центру за позоришна истраживања из Новог Сада. У питању су радионице које као полазиште користе уметничка дела из сталне поставке Галерије, а користе методу драмске педагогије како би код деце и младих подстакли креативност, дискусију и другачије посматрање уметничког дела и његове садржине. У Галерији се сваке суботе одржавају драмске радионице у организацији Центра за позоришна истраживања. Поред овога, у последњих десет година организација „Per.Art” из Новог Сада реализује инклузивне радионице перформативног и драмског карактера. Из ових радионица произишла је представа „Ми нисмо чудовишта”, која повезује колекцију Галерије и положај младих са инвалидитетом. Представу изводе професионални плесачи и особе са интелектуалним инвалидитетом. Представа се одиграва у оквиру сталне поставке ове галерије уз честе интеракције са изложеним делима. Најпре кроз форму разговора, а затим плеса, помоћу импровизованих сцена и партиципативног приступа, учесници перформанса воде посетиоце кроз простор галерије пружајући им прилику да утичу на ток и исход. Кроз представу се провлаче теме страхова, затим теме друштва и његовог лошег утицаја, последица лошег одгоја. Представа обилује неочекиваним тренуцима и изазива осећај узбуђења, чак и страха. Финале представе је њен најемотивнији део (готово са елементима хорора) који јасно упућује да око нас постоје људи који су често етикетирани као чудовишта због животних околности, болести или стања која су их задесила. Представа је одличан пример корелације између музејских збирки и социјалних тема која показује како је могуће да се помоћу музејских експоната и музејског простора укаже на друштвени проблем.

Спомен-збирка Павла Бељанског последње три године реализује пројекат „Музеј младих” у сарадњи са Театром младих „Мишоловка” из Новог Сада, уз помоћ редитеља Ибре Сакића. У представи „Шест портрета Павла Бељанског” учесници, средњошколци и студенти, су уз помоћ литературе, експоната, новинских чланака, аудио и видео-записа, фотографија, писама, као и колекције и амбијента Спомен-збирке, а користећи метод процесне драме, креирали шест сцена из живота Павла Бељанског и драмски их импровизовали. На почетку представе наратор се представи и напомене да су сви догађаји и ликови који ће бити приказани у представи, као и реченице које ће бити изговорене, заиста постојали и у стварности. Овај елемент музејског театра је и више него пожељан јер се публика на овај начин јасно уводи у наратив, а непредвидиви карактер музејског театра се губи. Свака прича одиграва се у посебном изложбеном делу музеја. Глумци, окружени делима најзначајнијих српских уметника XX века, дочаравају живот великог колекционара и других знаменитих личности. У представи из 2021. године „У огледалу муза” учесници и

глумци, средњошколци и студенти, истражују личност Павла Бељанског и откривају његове везе са његовим савременицима уметницима, члановима њихових породица и начине на које је прибављао дела за колекцију какву данас знамо. Овај пут постоји статично гледалиште и простор за извођење. Публика има прилику да на почетку, док пролази кроз изложбени простор до места драмског извођења, комуницира са глумцима, односно њиховим улогама кроз неформалне разговоре или интеракције, као што је фотографисање. На овај начин се публика уводи у причу и информише о ликовима. Радња је врло динамична, у фокусу су тридесете године XX века, период када се Бељански интензивно дружио са младим југословенским уметницима у Паризу и Риму. Наратив је двослојни – један приказује уметнике и њихове стварне, егзистенцијалне, у већој мери економске, проблеме, док је код другог акценат на њиховом стваралачком нагону потпомогнутим музама. Музе су ту да реше одређени проблем, да посаветују, погурају. Музе, односно глумице које тумаче њихове карактере, и у самој представи имају врло практичну функцију, оне наине стварају сцене, доносе и односе мобилијар, чиме представа добија на динамичности и на моменте поприма обележја плесне тачке, па чак и мјузикла. Представа открива детаље из живота следећих уметника: Игњата Јоба, Љубице Цуце Сокић, Зоре Петровић, Милана Коњовића, Петра Лубарде, Пјера Крижанића, Десанке Максимовић, Лизе Крижанић, Мила Милуновића, Недељка Гвозденовића. У наставку пројекта „Музеј младих” настаје и представа „Боеми са Монпарнаса” (2022), као посебан сегмент пројекта „Сава Шумановић и европски реализми између два светска рата”, подржан од стране Фондације „Нови Сад – Европска престоница културе” и Градске управе за културу Новог Сада.

Дом Јеврема Грујића кроз драму „Мала црна хаљина” дочарава живот познате модне креаторке Коко Шанел и париски хотел Риц, у којем је дизајнерка живела и умрла. Радњу тумаче професионалне глумице Рада Ђуричин и Вјера Мујовић. Представа има камерну атмосферу, а посетиоци имају прилику да доживе интимни свет Коко Шанел као активни учесници, а не само као посматрачи. Игра се у интимној атмосфери за само 30 гледалаца, а на крају сваке представе посетиоци и глумци се друже уз чашу шампањца. Осим ове, у истом простору игра се и представа „Две жене и један рат”. У основи је прича о две жене, Мабел Грујић и Јелени Лозанић, Американки и Српкињи, њиховом успостављању односа између Америке и Србије у годинама Првог светског рата, као и о великој помоћи коју су пружиле нашим просторима.

Историјски музеј Србије у простору Конака кнеза Милоша на Топчидеру приказује музичко-сценски играказ „Што се боре мисли моје”. У питању је једночинка у трајању од сат времена која описује један сегмент живота кнеза Михаила Обреновића и његове супруге кнегиње Јулије Хуњади Обреновић. Брачни пар Обреновић у амбијенту летњиковца „Иванка” припрема рођенданско славље и дочекује госте. У представи се откривају тајне, стрепње, али и леви тренуци из њиховог живота. Играказ дочарава историјске околности и подсећа на старе, заборављене песме, међу којима је и „Што се боре мисли моје”, чији је аутор управо Михаило Обреновић. Глумци су одевени у раскошне костиме тадашње монденске Европе, а музичку пратњу чине композиције Франца Листа и Корнелија Станковића. Историјски музеј Србије је позорница и монодраме „Пу спас за све нас”, настала по мотивима дневника Диане Будисављевић. Представу режира и изводи Јелена Пузић, по тексту Нине Џувер, а уз клавирску пратњу Соње Лукић, која изводи композиције младог композитора Матије Анђелковића. Монодрама је прича о Диани Будисављевић, хуманитарној радници која је спасила велики

број српске деце из усташких логора у НДХ. Карта за монодраму обухвата улаз на представу и на тада актуелну изложбу „Од бидермајера до Медиале – Сликаство XIX и XX века у Историјском музеју Србије”. Монодрама „Пу спас за све нас” бави се узроцима брисања Дианиног имена и кроз праћење њеног рада у ратним годинама. Поред тога што веродостојно приказује страдање у Јасеновцу и другим логорима НДХ, монодрама покреће питање одговорности послератне Комунистичке партије и свих који су живели или се родили после рата, а да о Диани нису знали готово ништа. Монодрама је до сада представљена у бројним градовима у Србији и иностранству. У истом музеју је током 2019. године извођена монодрама „Челичне ратнице – Жене добровољци у Првом светском рату”, по тексту, у режији и извођењу Јелене Миле. Монодрама се одржавала у оквиру пратећег програма изложбе „Крај Великог рата 1917–1918”. Након извођења монодраме, публика је била у прилици да поразговара са ауторком и купи истоимену књигу. Монодрама је прича о женама ратницама и добровољцима на Балкану током Првог светског рата. Поред Првог светског рата, помињу се и устанци и ратови који су му претходили (Невесинска пушка 1875. године, устанак против Османлија, Први и Други балкански рат), као и ратови који су следили (Други светски рат и сукоби на Балкану током деведесетих година XX века). Текст је стваран на основу оригиналних записа, аутентичних изјава и одломака из биографија следећих ратница: Милунке Савић, Василије Вукотић, Милице Марка Миљанова Поповић, Јелене Шаулић, Антоније Јаворник, Флоре Сандс, Надежде Петровић, Делфе Иванић, Елси Инглис, Катарине Штурценегер, Диане Будисављевић, Зорице Саре Митић, Софије Јовановић, Милеве Марић Ајнштајн, Жане Меркус. Монодрама отвара слику бесмисла рата и нужности очувања живота и слободе. У питању је ауторкина осма монодрама на српском језику и прва која се публици представља и у форми књиге, преведене на још три језика: шведски, норвешки и енглески. Занимљиво је да је снимљен први играни филм ове ауторке, инспирисан управо монодрамом „Челичне ратнице – Жене добровољци у Првом светском рату”. У сарадњи са Културно-образовним центром „Радионица под отвореним небом”, а као пратећи програм исте изложбе, Историјски музеј Србије реализовао је дуодраму „Брат и сестра”, ауторке Злате Типолд. Дуодрама је једночинка посвећена нашој познатој сликарки и у три рата болничарки-добровољцу Надежди Петровић и њеном брату Растку Петровићу, познатом песнику, путописцу и дипломати. Публика се упознаје са делом живота Надежде и Растка Петровића у извођењу Драгане Обрадовић и Андреја Пиповића. Радња се одвија у Венецији крајем 1914. године. Надежда, исцрпљена од недавне болести, слика у својој хотелској соби. У посету јој долази млађи брат Растко. Присећају се детињства, својих најмилијих, лепих успомена. Надежда брату открива план да жели да се врати у Србију како би се прикључила Ваљевској болници као добровољац. Након што покуша да је (неуспешно) одврати, и он одлучује да крене за сестром и прикључи се српској војсци. У другом делу сценског приказа, радња је смештена у амбијент болнице. Надежда у униформи болничарке казује потресну причу о страхотама рата и призору који је затекла дошавши у Ваљево. На крају, Растко описује последње дане његове сестре, која је 3. априла 1915. године преминула као једна од највећих српских хероина.

Музеј Војводине се кроз пројекат „Луткарске приче (Doll's talks)” одлучио за луткарску представу, чиме је направљен искорак у интерпретацији музејског наслеђа. По први пут елементи луткарског театра користе се као средство како би посета музеју била динамичнија и интересантнија. Основна идеја пројекта је да се поједине музејске приче, које преносе експонати са сталне поставке Музеја Војводине, представе кроз кратке

луткарске сцене, које за циљ имају додатно мотивисање деце да посете изложбу. Програм је намењен деци узраста од 4 до 10 година. Луткарске представе трају 15 минута, након чега се, у форми разговора са кустосом на тему из представе, наратив премешта на одговарајући део сталне поставке, такође у трајању 15–20 минута. Прва у низу представа „Откуд шлем у бабиној башти” описује необично откриће античких шлемова пронађених у селу Беркасово уз критички осврт на то коме заправо овако откривено благо припада. Осим што има за циљ мотивисање деце да посете изложбу, представа им расветљава и појам културне баштине, те је циљ пројекта и развијање свести о значају културне баштине и музејског наслеђа, али и развијање потребе и навике за посете установама културе. Након представе, деца се друже са кустосом и разгледају шлемове постављене у музеју. Пројекат „Луткарске приче (Doll's talks)” је финансиран на конкурс за мале пројекте Балканске музејске мреже (Balkan Museum Network – small grants 2020), а реализацију пројекта је подржао (ангажовањем волонтера-глумаца) Новосадски волонтерски сервис. Лутке за представу израдила је Вишња Бубањ Вучић, а сценографију Индира Кандић Назал, док сценарио потписују кустоси педагози Одељења за односе с јавношћу и педагошки рад.

Интерактивну представу „У Цара Тројана козје уши” изводи глумац Милутин Гиги Јевђеновић већ више од 10 година у Етнографском музеју. Овај програм за децу је конципиран тако да након представе деца у пратњи кустоса посете сталну поставку Етнографског музеја и на њој препознају традиционалне предмете које је глумац користио као реквизите да би сачинио Цара Тројана. Представа „У цара Тројана козје уши” саздана је од мноштва углавном заборављених и из употребе избачених предмета. Глумац на почетку представе објашњава употребну вредност ових предмета, а потом, у сарадњи са децом, „даје душу” сваком од њих. Изузетном глумачком вештином, сценским покретом и променом гласа оживљава све ликове ове поучне приче – цара Тројана, берберина Жићу и берберског калфу Кићу. У једном делу представе, глумцу на сцени помажу и деца из публике.

Музеј Вука и Доситеја кроз специјално креиран мултимедијални програм „Мој отац Вук Караџић” преноси занимљивости из приватног живота, породичне потешкоће и приче о најзначајнијим догађајима и личностима које су окруживале Вука Караџића и обликовале његов живот и стваралаштво. Његов живот обилује причама које су биле инспирација за креирање специјалног програма, замишљеног тако да сваког посетиоца упозна са појединостима из живота једне од најзначајнијих личности наше историје. Глумица Љиљана Јакшић у форми монодраме интерпретира лик Вукове ћерке Мине Караџић. Кроз причу, приказивање документарног материјала и породичних фотографија, кроз музичке нумере, глумица дочарава време о којем приповеда. По завршетку програма, посетиоци могу да обиђу сталну музејску поставку музеја коју чине лични предмети Вука и Мине, породично стабло, портрети и збирка фотографија породице Караџић. Лик Доситеја Обрадовића у истом музеју оживљава глумац Владимир Цвејић у представи „Досије Доситеј”. Интерпретација у првом лицу посетиоце упознаје са епохом у којој је Доситеј живео, са личностима са којима се сусретао и атмосфером током Првог српског устанка. С обзиром на то да је на одређени начин Доситеј повезан са зградом у којој се данас налази Музеј Вука и Доситеја, овде у потпуности долази до изражаја интерпретативна моћ театра и његове сценографије. Програм, осим казивања, обухвата и приказивање документарног материјала, Доситејевих писама, као и одабране музичке нумере.

У Музеју Крајине у Неготину од 2022. године изводи се монодрама „Ја ћу теби

љуба бити” у част обележавања 108 година од смрти композитора Стевана Стојановића Мокрањца (слика 26). Лик Марије Мице Мокрањац, супруге Стевана Мокрањца, дочарава глумица Љиљана Јакшић која започиње дирљиву исповест о љубави, породици, о заједничком животу са Мокрањцем. Уводи нас у причу кратким представљањем својих корена, одакле видимо да и сама потиче из угледне градске породице, међу чијим члановима се посебно истиче Маријин стриц Урош Предић, један од наших најзначајнијих сликара. Уверљивим читањем Стеванових писама и разгледница публика дискретно постаје део њеног интимног света. Битан елемент представе је музика без које читава атмосфера не би била потпуна. Публика има прилику да ужива у композицијама које су за Стевана и Марију имале посебну вредност, јер су биле део њихове животне приче. Сценографију представе употпуњује портрет Мокрањца, рад Уроша Предића, који се данас налази на сталној поставци у Мокрањчевој кући у Неготину. Такође, писма и разгледнице чији садржај јунакиња дели са публиком део су збирке Стевана Мокрањца и чувају се у Музеју Крајине.



Слика 26: Монодрама „Ја ћу теби љуба бити”, Музеј Крајине у Неготину

Извор: <http://mbportal.rs/2023/05/26/negotinske-price-ja-cu-tebi-ljuba-bit/>

У градском музеју Сомбор постојали су спорадични покушаји да се музејски театар уврсти у музејске програме. У оквиру манифестације Ноћ музеја 2010. године ангажовани су глумци који су представљали Лазу Костића и његове савременике у просторијама завичајне, ликовне и примењене уметности (читана су писма Лазе Костића, преписке, песме и вођени су дијалози из извора које поседује Градски музеј Сомбор). У сарадњи са ОШ „Аврам Мразовић” организована је представа „Временска капија” 2017. године с

циљем да се представи паралела између некадашњег и савременог живота. Представа о „Повељи слободног краљевског града” одржана је 2018. са историјским секцијама из сомборских основних школа.

Уметничка галерија „Надежда Петровић” Чачак реализује драмски програм „Са Надеждом кроз време”. Тематски је везан за сликарку Надежду Петровић и кроз драмске текстове публици се представља неки од важних и занимљивих догађаја из живота Надежде и њене породице. Истраживања и писање текстова почело је 2012. године. Програм се први пут реализовао 2015. године у пролећном и јесењем термину као део обележавања 100 година од Надеждине смрти. Извођачи су били ученици чачанских основних и средњих школа, а припремали су их наставници. Припрема последњег наступа била је поверена професионалном глумцу и полазницима локалног омладинског позоришта. Пројекат је настављен 2018. и 2019. године и реализовао се такође у пролећном и јесењем термину. После извођења драмског програма углавном је уследио разговор са публиком о садржају који су видели уз интеракцију са глумцима.

Народни музеј Зрењанин је током трајања изложбе „Мерак ми је...” као пратећи програм реализовао представу о „оживљавању” слике „Весели Банађани” Стевана Алексића. У представи, којој је претходио период кретивне драме, учествовали су ученици зрењанинске гимназије, а процес је водио Драган Киурски, виши музејски педагог Народног музеја Кикинда.

У Музеју савремене уметности музејски театар се не користи у континуираном раду, али је било неколико различитих извођења у склопу изложбе „Секвенце” која је трајала од октобра 2017. до средине 2019. године. Једна од њих, представа Дах театра из Београда, „Жене даде” је изведена у простору изложбе посвећене историјским авангардама с почетка XX века у Југославији и реферише на жене протагонисткиње интернационалног авангардног покрета дада. Други пример у оквиру исте изложбе је изведба загребачке групе Горгона Нова, која је извела перформанс „Изволите присуствовати!” у којем се користе текстови неоавангардне групе Горгона из шездесетих година XX века. Перформанс је осмишљен тако да покушава публици да приближи мисли, идеје, атмосферу и неизоставни хумор Горгоне. Најсвежији пример перформанса свакако је ретроспективна изложба „Чистач” Марине Абрамовић, реализована у Музеју савремене уметности у Београду 2019/20. године.

У дворцу Фантаст, некадашњој резиденцији породице Дунђерски, у намери да се унапреди туристичка и културна понуда самог дворца, као и оближњег Бечеја, 2015. године постављена је представа „Од раја до безњенице”, по оригиналном тексту мр Зорана Суботичког. Ангажовани су професионални глумци, професионални костимограф, средства су прикупљена од локалних предузетника, адвоката, лекара. У самом дворцу представа је изведена више од двадесет пута, али је због повремених затварања дворца играна и у другим дворцима, каштелима, палатама, музејима, галеријама и уопште – здањима од културно-историјског значаја. Тиме је афирмисан не само дворца као место настанка представе о трагичној љубави Лазе Костића и Ленке Дунђерски, него и други културни простори у којима је представа извођена.

И на крају, вреди поменути и две немугејске организације које су у последње време дале допринос када је у питању употреба драме у разумевању и интерпретацији наслеђа. Ради се о Центру за позоришна истраживања Нови Сад и Театру младих „Мишоловка”. Центар за позоришна истраживања практикује употребу драме у галеријама (ДуГ) као интердисциплинарну методологију примењене драме. Реч је о драматизацији садржаја

уметничких слика интерактивним методама у циљу промоције учења о уметности самог сликарства, али и о уметничким, образовним и културним вредностима које представља установа уметности која излаже одређену уметничку слику. Тачни методолошки облик ДуГ-а осмислили су и први пут спровели аутори, глумци и драмски педагози Христина Муратиду и Армин Јоха Хаџимусић у оквиру своје сталне сарадње са Центром за позоришна истраживања Нови Сад. ДуГ је званична методологија Центра за позоришна истраживања, а до сада је примењена у Галерији Матице српске, Галерији слика „Сава Шумановић” у Шиду, Градском музеју Суботица, Народном музеју Кикинда и у Музеју Срема из Сремске Митровице⁴¹⁰

Театар младих „Мишоловка” из Новог Сада воде драмски и позоришни педагози Ибро Сакић и Јелена Здравковић. Основна идеја овог театра је да кроз позоришне вежбе, игре и задатке полазници раде на сопственим способностима и вештинама које су им потребне за реалан живот. Подстицање креативности и учење кроз драмску/позоришну игру омогућава рад који не искључује забаву, напротив. Чланови овог театра често су инспирисани садржајима културних и уметничких институција, те су им тако партнери на пројектима били и Спомен-збирка Павла Бељанског и Галерија Матице српске. Са Спомен-збирком Павла Бељанског сарађивали су на двома представама о животу великог колекционара, описаним у претходним одељцима.

7.2.1 Анализа резултата

Највећи број музеја који практикује музејски театар налази се у Београду (6) и у Војводини (8), док се најмањи број музеја (2) налази у централној Србији (табеле 19 и 20). Половина испитаних музеја наводи да су представе музејског театра комбинација самосталног програма и ширег музејског програма, док само 3 музеја наводи да су у питању самостални програми (табела 21). Овај податак јасно нам сугерише да музејски театар, иако присутан, није довољно зрео и прихваћен да био био независан (у односу на друге, распрострањеније, више подразумеване моделе музејске комуникације). Да је ситуација другачија и одговори на следеће питање били би другачији. А питање се односи на то ко је аутор музејског театра у домаћим музејима. И даље предњаче лица која се ангажују ван музеја, док су запослени у музејима нешто мање ангажовани у програмима овог типа (табела 22). Сличне одговоре проналазимо и код извођача – у највећој мери се ангажују стручна лица (глумци), али се интерпретација поверава и волонтерима. Занимљиво је да се музеји одлучују и да им неко од запослених тумачи лик у музејском театру (табела 23). Када су у питању крајњи корисници, музеји драмске изведбе намењују младима, у нешто мањем броју одраслим посетиоцима и деци, док најмањи број њих музејски театар намењује туристима, односно специфичним циљним групама (табела 24). Једино се Музеј града Београда (са монодрамом „На кафи са кнегињом Љубицом”) изјаснио да је поменута представа играна на српском и на енглеском језику (што значи да је намењена и туристима).

Следећи проблем којим се анкета бавила је извор финансија уложених у музејски театар. Највећи број испитаних музеја (7) наводи да се овакви програми финансирају из редовног годишњег буџета, а само четири да је планирање и финансирање имало пројектни карактер. Највеће изненађење код овог питања је да чак седам музеја није имало

⁴¹⁰ Dragan Kiurski, “Ima li drame u srpskim muzejima?”, *ICOM Srbija*, 13 (2021): 53

предвиђена средства (табела 25). Овде, као и код другог питања, имамо јасан сигнал да се о музејском театру не размишља унапред (самим тим ни финансијски планира) и стога је он махом део ширег музејског контекста (најчешће пратећи програм изложбе, завршница неког програма). Када су у питању жанрови музејског театра, српски музеји најчешће се опредељују за историјске личности (уопште за теме из историје), нешто мање се одлучују за форму монодраме, интерпретацију у првом, другом и трећем лицу, као и за интерактивни и партиципативни театар, док врло мали број музеја у интерпретацији користи лутке, плес или музику (табела 26).

Велики број музеја наводи да посетиоци одушевљено или добро реагују на извођење музејског театра док незадовољних и незаинтересованих уопште нема (табела 27). Овај податак охрабрује и поткрепљује тврдњу да музејски театар постоји због посетилаца и наводи на темељнија размишљања о односу са њима (како пасивних гледалаца, тако и активних учесника). Повезано са овим је и функција музејског театра, те су тако испитаници одговорили да ова интерпретативна форма највише служи едукацији, затим забави, а напоследку емоционалном ангажовању посетилаца (покретању њихових емоција). Битно је напоменути да је између друге и треће наведене функције врло мала разлика (табела 28).

Основна идеја музејског театра је да се одвија на оригиналном месту на којем се у прошлости нешто догодило или на простору које реферише на тему саме представе. Да ли је то у пракси заиста тако дали су одговори на следеће питање. Анкета је показала да се театарске представе махом одвијају у оквиру сталне поставке, нешто ређе у склопу повремене изложбе, затим у простору хола музеја (или степеништа), у музејском дворишту, атријуму, башти, платоу, кино сали музеја и у позоришту, док се најређе изводе на оригиналном месту одржавања неког догађаја или на месту рођења/живота историјске личности или на отвореним просторима као што су улице, тргови или паркови (табела 29). Повезано са местом одигравања, намеће се питање и самих тема које се провлаче кроз музејске представе и њихових корелација са местом одвијања. Овде имамо потпуну сагласност са свим музејима – теме музејског театра у потпуности корелирају са темама из музеја (са експонатима, личностима, догађајима) у којем се представа изводи (табела 30).

Када је реч о наплаћивању представа, домаћи музеји уопште нису уједначени. Тачно половина наплаћује улаз, док друга половина своје посетиоце дочекује бесплатно (табела 31). Привилегију да учествује у извођењу музејског театра има већи део домаћих посетилаца (кроз коментаре након изведбе, обилазак поставке, разговор са глумцима, дегустацију пића или хране, костимирање и фотографисање, упознавање реквизита), док један мањи број њих има прилику да понуди идеју о томе какав би евентуално могао да буде крај представе (исто колико има и оних који пасивно посматрају и прате извођење театра) (табела 32).

Драмске представе у српским музејима најчешће трају између 45 и 60 минута, затим између 15 и 30, док њихово извођење најређе траје до 15 минута, односно дуже од 60 минута (табела 33). Просечан број посетилаца у више од половине испитаних музеја је више од 30, у нешто мање музеја на представу дође између 20 и 30 посетилаца, а најмање музеја прими између 10 и 20 посетилаца (табела 34).

Највећи број извођача музејског театра у Србији је посебно костимиран, док само у два музеја то није случај, односно није потреба (табела 35). Осим што користе одређени простор и костиме, интерпретатори у музејима користе и посебне предмете. Најчешће су у питању реплике и модели, ређе оригинални предмети, док скоро трећина анкетираних

музеја уопште не користи предмете у извођењу (табела 36).

Аутори и извођачи музејског театра инспирацију најчешће проналазе у животима историјских личности (оних које интерпретирају), затим у музејским експонатима, причама и догађајима, наслеђу генерално, фотографијама, док се најмањи број инспирише људима (ово се у највећој мери односи на сараднике – припаднике специфичне групе људи као што су особе са сметњама у развоју) (табела 37). Аутори најчешће добијају помоћ од кустоса музеја и чланова педагошких служби, нешто мање од помоћног особља, затим од директора, док их најмање подржавају колеге и колегинице из других музеја (табела 38).

Као најучесталије проблеме у вези са музејским театром запослени у домаћим музејима виде недостатак простора за извођење, неадекватан кадар и финансијску подршку. Упркос томе, можемо да констатујемо да српски музеји имају солидну понуду програма овог типа. Ако узмемо у обзир несвакидашњи и егзотични карактер музејског театра (јер посетиоци махом не очекују театарске форме у музеју), намеће се закључак да српски музеји, упркос проблемима, најпре финансијске природе, и услед „застареле“, мање амбициозне и мање сензибилисане структуре колектива, у завидној мери користе драму као комуникацијски алат (прилог 3).

О значају музејског театра међу домаћим музеалцима сведочи велики број излагача и пријављених учесника међународне конференције „Атипични интерпретативни алати у музеју: покрет, музика, плес, театар”. Конференција је одржана у новембру 2023. године у Чачку, под покровитељством и уз финансијску подршку удружења ICOM Србија и у организацији његовог поткомитета за едукацију и културну акцију (СЕСА). Циљ конференције био је да се представе различите праксе извођачких облика интерпретације наслеђа (укључујући и музејски театар) у музејима и галеријама у региону, да се открију и дефинишу основни проблеми и изазови са којим се суочавају аутори и извођачи током креирања и извођења. Током два конференцијска дана одржана су 4 пленарна предавања, као и 20 излагања груписана у неколико тематских сесија: Музика, покрет и плес у музеју; Театар за децу и монодраме у музејима; Други атипични алати интерпретације наслеђа; Млади и осетљиве групе у музејском театру. Кроз излагања је приказана разноликост музејских програма који користе атипичне интерпретативне алате у приближавању наслеђа. Показало се да се у креирању програма користе најразноликије форме музејског театра (од монодраме, као најједноставније форме за извођење, до партиципативног театра, најкомплекснијег облика музејског театра). Текстови излагача објављени су у двоброју часописа NK ICOM Србија у јануару 2024. године.

8. Примери драмских представа Народног музеја Кикинда

У Народног музеју Кикинда представе се креирају са децом или омладином, ређе са одраслом публиком, у циљу њиховог активног укључивања у истраживање наслеђа и информисања шире публике. Кроз приказ три примера биће представљана методологија рада, циљеви, теме и наративи, карактеристике рада са циљним групама, остварени резултати, потешкоће и изазови у процесу рада. Аутор дисертације, истовремено и аутор свих представа (у једној коаутор) трудио се да представи различите аспекте када је реч о темама, категоријама учесника и моделима музејског театра. Представљени су следећи примери: „Човек пева после рата”, „Музеј на сцени” и „Интервју са Миланом Коњовићем”.

8.1 Пример 1: „Човек пева после рата”

„Човек пева после рата” је интерактивно вођење у форми монолога, интерпретација у првом лицу, играна као пратећи програм изложбе „У новој држави”. Дугогодишњи волонтер Народног музеја Кикинда, аматерски глумац и плесач Данило Станкић у представи је тумачио лик младог кикиндског песника Душана Васиљева, рецитовао његову познату песму „Човек пева после рата” и на тај начин реконструисао кратак и трагичан живот песника (слике 27 и 28).



Слике 27 и 28: „Човек пева после рата”, Народног музеј Кикинда
Аутор фотографија: Драган Киурски

Интерпретација је била заснована на историјским чињеницама, у највећој мери везаним за Први светски рат, а имала је и аутобиографску, врло личну, конотацију. Изложба „У новој држави – Велика Кикинда у годинама рата, присаједињења и разграничења (1914–1924)” отворена је 20. новембра 2018. године, на стогодишњицу присаједињења Велике Кикинде⁴¹¹ (заједно са Војводином) Краљевини Срба, Хрвата и

⁴¹¹Кикинда је до 1946. године носила назив Велика Кикинда.

Словенаца. Циљ изложбе био је да се објасне прилике у Великој Кикинди у годинама пре, за време и после Првог светског рата, као и промене које је рат донео на, пре свега, демографском плану. Оно што се као највећа промена десила становницима града је чињеница да су на почетку и у току рата живели у једној, а након рата у потпуно другој држави. Ово је аутору драмског монолога послужило као премиса за стварање пратећег програма изложбе. Иако се у оквиру изложбе минимално спомиње, као главни лик монолога појављује се Душан Васиљев, млади кикиндски песник и прозни писац, један од најзначајнијих српских експресиониста. Идеја представе је била да се створи емоционална атмосфера како би се посетиоци идентификовали са јунаком и његовом тугом и немоћи проузрокованих ратом. Сценарио монолога (прилог 4) прати наратив изложбе и у већој мери се на њега ослања (комуникација са ледгендама и изложеним предметима). Представа је изведена два пута у јануару 2019. године. Публику су чинили ученици Гимназије „Душан Васиљев” и одрасли грађани.

8.2 Пример 2: „Музеј на сцени”

„Музеј на сцени” назив је партиципативног драмског пројекта који је укључивао театар сенки, покрет, плес и музику. Циљ овог програма био је да се анимира популација деце млађег школског узраста која су провела недељу дана у музеју, истраживала теме из локалног наслеђа, на основу тога осмислила сценарио за драматизацију и на крају приказала резултате рада. За лажмотив је изабрано локално наслеђе, са подтемама о праисторији, о легенди о настанку града, о друштвеном животу Велике Кикинде, али и о народном стваралаштву и градитељству. У оквиру описа овог примера биће речи о креативној драми и партиципацији деце, локалном наслеђу као извору идеја, значају поштовања принципа рада са децом у музеју и театру сенки.

Са учесницима представе најпре је спроведено тумачење сталне поставке у циљу добијања идеја и избора предмета који ће у представи бити употребљени. Ова активност је захтевала и одређене методе, у највећој мери монолошку, затим дијалог (прожет великом количином питања и одговора, шалом и горепоменутом корелацијом са животом), као и демонстрацију. Тумачење сталне поставке музеја обично започиње обиласком скелета мамутице Кике и саопштавањем основних појмова о мамутима – да су изумрле животиње (фосили), да су живели у степама (термин је потребно објаснити), да личе на слонове, али да ипак нису слонове, као и то да диносауруси и мамути нису живели у исто време. Затим се наставља изношење карактеристика мамута: Кика је живела пре пола милиона година и била је биљојед. Често уследи питање: „Шта је у том случају Кика све јела?” Помоћу демонстрације зуба мамута објашњено је да су мамути имали четири зуба и да су их у току живота шест пута мењали. Овде често долази до повезивања са бројем људских зуба. Објашњен се појам крда и чињеница да је Кика имала бар једно младунче. Након изложбе о Кики тумачи се археолошка изложба музеја која, без обзира на узраст деце, започиње дефинисањем термина праисторије, каменог и металног доба, а затим и посла археолога. Археолози се баве истраживањем материјалних остатака човека, било да су у питању остаци људи (као што су скелети) или предмети које је човек начинио. Главни циљ изложбе је да деца схвате како су људи живели у далекој прошлости, како су се прилагођавали природи и како су је користили. Опсервацијом понашања и реакција деце

током проласка кроз сталну поставку закључено је да она посебно заинтересовано реагују на врсте материјала које су најчешће коришћене у праисторији (камен, дрво, глина, метал), као и на предмете за свакодневну употребу (посуде, оруђе, оружје, накит). Идеје за представу потом су потражене у склопу етнолошке изложбе сталне поставке. Овде су у фокусу приче о обичним људима, о пословима којима су се бавили (пољопривреда, сточарство, занатство), о свакодневном животу у Банату пре сто година, о томе како су се поједини предмети употребљавали. Изложба открива и детаље везане за млин Сувача, за ентеријер и типологију банатских кућа, мултикултуралност. Приче о експонатима на овој изложби повезују се са предметима модерног доба (ледара и фрижидер, пегла на жар и електрична пегла, лампа петролејка и сијалица) стога није тешко објаснити њихову намену. Тумачење изложбе дозвољава и одређене демонстрације – ношење обранице са кофама за воду на раменима (у циљу појашњења како су људи некада долазили до воде), затим жиг за стоку (како би се објаснио метод обележавања стоке у циљу спречавања мешања грла од различитих пастира док су на испаша), док модел млина Сувача омогућава покретање унутрашњег дела чиме се открива начин његовог функционисања. Деца су на овој изложби стекла јаснију слику о томе како се раније живело, изложба их је инспирисала, што ће се показати у финалу креативног процеса. Историјска изложба представља период од када се Кикинда први пут спомиње у списима (почетак XV века) до завршетка Другог светског рата. Значајна је јер нуди информације у вези са локалном историјом, материјом која се у школама не изучава. Код тумачења историјске изложбе употребљава се додатна доза опрезности понајвише због (све чешће) појаве да деца не разумеју временска раздобља и да их често мешају. Стога се овај део сталне поставке тумачи тако што се поразговара о томе шта је прошлост (историја), како се рачуна време, како се читају године и векови, којим редоследом су се десили одређени догађаји у историји. Следи изношење основних информација о настанку града: Кикинда је стара око 270 година (иако је пре њеног званичног формирања постојало мање насеље), изграђена је на влажном земљишту захваљујући граничарима Србима, основао ју је Кристифор Кенђелац, грађена је плански (показује се мапа града из XVIII века која доказује да се готово све улице секу под правим углом). Истиче се и то да је 1774. година најзначајнија у историји Кикинде, када је добијена Повеља Великокиндског диштрикта (објашњава се овај појам) од стране Марије Терезије. У вези са тим наглашава се да је наслеђе града (начин живота становника, храна, архитектура) у великој мери формирано под утицајем Аустроугарске културе. Затим следи прича о ратовима (наглашава се да су се војници из Кикинде у Првом светском рату борили на страни Аустроугарске монархије, а већ у Другом на страни Краљевине Југославије, државе која је до пре скоро тридесет година постојала, само под другим именом). Тумачење се наставља посетом изложбе на којој је представљена привредна и културна историја. Овде је најзначајније децу упознати са променама које су се десиле у привредном и културном развоју града крајем XIX и почетком XX века (изградња и значај железнице, кикиндске циглане, развој инфраструктуре, изградња значајних зграда, појава бицикла као превозног средства, стваралаштво сликара Николе Алексића, музички живот Кикиндјана уз обавезну демонстрацију музичког инструмента полифона и слушање музике из претпрошлог века, што деци представља посебан доживљај). У последњем делу сталне поставке, природњачкој изложби, деца су именовала препариране животиње, наводила су њихове особине и станишта. Како је једна половина изложбе посвећена некадашњим кикиндским апотекама, тумачење је завршено причом о вагама, апотекарима и начинима справљања

лекова у прошлости.

Након објашњене сталне поставке, учесници програма су започели креирање сценарија. Процес стварања сценарија започет је анализом тема са сталне поставке и истицањем најзначајнијих идентитета Кикинде: мамут Кика, живот људи у праисторији, легенда о настанку града, млин Сувача, знаменити Кикинђани, свакодневни предмети из XX века. На основу издвојених тема, формиран је исти број група деце са задатком креирања кратких прича. Појединачне приче су напослетку спојене у заједнички сценарио. Процес израде сценарија протицао се уз честе интервенције координатора драмског процеса како не би дошло до скретања са жељеног наратива. Након осмишљене финалне верзије сценарија (прилог 5), низа драмских вежби и импровизација (истих оних који су употребљени у представи о Меланији Гајчић), координатори процеса – музејски едукатори Драган Киурски и Катарина Драгин извршили су поделу улога уз поштовање примерености доби деце, њихових интересовања и способностима. Једно дете је имало улогу наратора, неколико њих је глумило са текстом, док је већина била иза платна, и користила само покрет, без гласа. Уследио је избор експоната и реплика (пегла на жар, кост мамута, обраница, застава, лампа петролејка, роља за кречење зидова), израда импровизоване сцене и избор костима (у највећој мери приватни одевни предмети учесника и креатора представе), а затим је увежбавано играње представе.

Неопходно је објаснити још један термин, а то је позориште сенки. Ова врста театра подразумева употребу разапетог платна иза којег се појављују ликови (лутке или људи) који демонстрирају радњу. Иза њих се налази извор светлости помоћу којег се на платну у виду сенки пројектују ликови. Позориште сенки је захвалан модел за децу која немају довољно самопоуздања јер су донекле невидљива за публику и због тога је код њих присутан осећај сигурности. Осим тога, код њега је пожељно ангажовати и децу са развијеном грубом моториком, деца која су у стању да грациозним покретима дочарају радњу. Позориште сенки унапређује интелигенцију деце и развија њихово мишљење, наводи их да размишљају о важности приближавања и удаљавања тела платну како би сенке биле јасне.



Слике 29–31: Представа „Музеј на сцени“, Народни музеј Кикинда
Аутор фотографија: Катарина Драгин

Представа „Музеј на сцени“ изведена је једном у јануару 2020. године пред публиком коју су махом чинили родитељи, рођаци, другари и другарице деце учесника (слике 29, 30, 31).

8.3 Пример 3: „Интервју са Миланом Коњовићем”

Драмске радионице у форми игре улога, интерпретације у првом и другом лицу „Интервју са Миланом Коњовићем” реализоване су као пратећи програм изложбе „Коњовић у Кикинди” 2019. Године. Изложба је реализована у сарадњи са Галеријом „Милан Коњовић” из Сомбора. Аутори овог програма, музејски едукатори Катарина Драгин и Драган Киурски настојали су да ученицима основних школа понуде другачије музејско искуство (да није ликовна, едукативна радионица или класично вођење). Циљеви програма били су:

- упознавање ученика са животом и уметничким опусом сликара Милана Коњовића;
- кроз форму игре улога и интерпретацију у првом и другом лицу омогућити ученицима да се емоционално приближе лику познатог сликара;
- упознати ученике са основним терминима у сликарству, категоријама боја;
- омогућити ученицима да активно учествују у радионици кроз постављање питања и разговор са „сликаром”.

Програм је осмишљен тако да се одвија у форми интервјуа – улогу новинарке која поставља питања (држећи диктафон) тумачила је Катарина Драгин, док је лик сликара тумачио Драган Киурски. У процесу стварања програма није коришћен метод креативне драме, интерпретатори су се више ослањали на импровизацију. Сценарио ове драмске радионице (прилог б) чиниле су целине везане за рани живот уметника, уметничке фазе и приватни живот.

С обзиром на тенденцију Народног музеја Кикинда да константно унапређује своје образовне програме у складу са светским трендовима, модел музејског театра се сасвим природно наметнуо као још један (свеж) модел комуникације са посетиоцима. Оно што карактерише драмске представе у кикиндском музеју је разноврсност тема узрокована пре свега колажно конципираном сталном поставком коју чини шест појединачних целина, као и повремене и гостујуће изложбе. Приметна је доминација тема из историје у свим студијама случаја. Ако говоримо у контексту режије, сценарија, глуме или драматизације, ради се о аматерским делима. Следеће што одликује овај алат је несталност, те за њега (у односу на остале облике као што су тумачења и радионице) можемо да кажемо да спада у ред „тренутних” модела рада са публиком. Као што су три наведена примера показала, тежиште је на процесу стварања драмског дела и на променама које тај процес узрокује, а мање на самом финалном производу. У том смислу се представе изводе најчешће једном (Музеј на сцени), два пута (Човек пева после рата), у најређем случају више пута (Интервју са Миланом Коњовићем). Ово се може дефинисати и као највећи проблем музејског театра у Народног музеју Кикинда. Следећа критика била би везана за скромну продукцију и у већини случаја минимална новчана улагања. За потребе само једне описане представе (Човек пева после рата) су издвојена одређена новчана средства и то за хонорар глумца. Овај проблем је у највећој мери повезан са основним проблемом музејског театра, а то је да се театарска форма (читај немугејска) одиграва у музејском окружењу и да сходно томе нема примарну улогу као комуникацијски алат (нарочито не у поређењу са изложбом).

9. Закључна разматрања

Главне спознаје и сазнања започињемо основном идејом ове дисертације. Полазиште истраживања била је хипотеза да музејски театар није чест модел рада са публиком, није довољно теоријски разрађен и да према томе не постоје релевантни показатељи да ли је његово постојање учинковито. Надаље смо се запитали да ли комуникацијом путем музејског театра остварујемо приснији однос са публиком, будимо интересовање за наслеђе, да ли их мотивишемо на учење, да ли код њих изазивамо неку посебну врсту промене, формирамо ли њихове личности? Из ових питања проистекао је и проблем рада: „музеализација употребом театарских форми, те враћање музеалија у примарни контекст (на начин како су се употребљавали пре доласка у музеј) омогућава публици мултисензорно искуство и реалистично разумевање баштине”. Стога је основна намера истраживања била да се испита да ли се драматизацијом тема везаних за наслеђе стварају подстицајни услови за целокупнији доживљај и пластичнија интерпретација одређене теме из чега проистиче ефикасније схватање наслеђа. Као иницијална идеја послужила нам је студија случаја базирана на музејском театру са децом и младима у Народном музеју Кикинда. Истраживање које је спроведено као евалуација представе „Ко је била Меланија Мела Гајчић?” 2020. године открило је да учесници на музејски театар гледају као на занимљиво искуство, процес креативне драме доживљавају као несвакидашње искуство, док у поређењу са другим моделима едукације музејски театар оцењују као пријемчивији модел. Ови подаци су нам указали да интерпретација музејског наслеђа кроз форму театра има потенцијала да постане водећи комуникацијски алат у раду са публиком, нарочито ако се публика активно укључи у његову имплементацију. Основни циљ истраживања био је да се испитају дomet и значај коришћења театарских форми у интерпретацији наслеђа. Специфични циљеви били су обликовање теоријског оквира о музејском театру, анализа примера из праксе и темељно истражена музејска публика, чиме је конкретизован њен однос са музејским театром (с фокусом на партиципативни и интерактивни театар).

Музејски театар без сумње јесте примењени театар чија је основна примена да информише, изазове на размишљање и критичку мисао, као и да изазове емоционални надражај. С тим у вези, основни закључак ове области је да је музејски театар у врло уској корелацији са готово свим жанровима примењеног театра. Њега можемо да пронађемо и у театру заједнице, извесно је да он врста театра за образовање, можемо да нађемо његову примену и као театра реминесценције, а изненађујуће, повезан је и са затворским театром (сетимо се затворске представе „Приче из тамнице: Живот у Старом Њугејту”, која је освојила Липски награду за 2019. годину), док би се театар за здравствено образовање лако могао повезати са жанром музејског театра познатог као играње изазовних и контроверзних тема, где као пример наводимо застрашујуће упозоравајућу представу „Ми нисмо чудовишта”.

Не смемо прескочити Тилдена и његове савете о томе како интерпретирати наслеђе. Иако се Тилден у само једном ставу о интерпретацији наслеђа експлицитно дотиче драматизације (у смислу драмског набоја а не драмског извођења), никако не смемо занемарити осталих пет Тилденових „заповести”. Било да се бавимо једноставном интерпретацијом у првом лицу, приповедањем, било да оживљавамо историју, било да смо кустос, едукатор или глумац (тумач какав год), морамо имати на уму да својом (драмском)

интерпретацијом стимулишемо посетиоце у односу на особине њихових личности (сетимо се Фолкове категорије посетилаца у односу на идентитет); комбинујемо више уметности и области (сетимо се хибридности музејског театра на више нивоа); изазивамо провокацију (сетимо се жанра музејског театра који обрађује контроверзне и изазовне теме); представљамо целину, а не део (сетимо се холистичког принципа учења); са посебном пажњом припремамо и укључујемо децу у драмско-интерпретативне програме (сетимо се креативне драме и поделе улога).

Полако смо уклизнули у поље модела музејског театра где се као доминантна спознаја издваја чињеница да постоји жанровски диверзитет који нам јасно сугерише да је овај интерпретативни алат прошао озбиљне промене и модификације. Овде се морамо позвати и на хибридност музејског театра, која би осим што означава спој музеја и позоришта, могла би бити проширена и описана као хибридност њених модела, који се често преплићу у музејским драмским изведбама. Није ретко и то да у музејском театру учовамо теме из историје, затим етнологије, социологије, уметности, плеса, музике. Ово публици доноси слојевито образовање, те не ограничава информације из само једне области. Музеји у свету практикују готово све моделе (разлози су финансијске природе и више тржишно оријентисана политика) – од форме интерпретације у првом или трећем лицу, преко живе историје, све до историјских реконструкција – у свету је све могуће. У нашим музејима могуће је нешто од тога. Српским музејима недостају и жива историја, а нарочито реконструкције историјских догађаја. Сасвим сигурно можемо да констатујемо да им не недостају монодраме и играње историјских личности (најчешће у форми монодраме). У Србији не постоји музеј који у сваком моменту посетиоцима нуди модел живе историје (осим Келтског села у Инђији које није обухваћено истраживањем)⁴¹². Због чега не бисмо имали локалитет који би послужио ученицима основних школа да истражују историју на интерактиван и „занатски” начин? За реконструкцију историјског догађаја могли бисмо да кажемо да се музеји не одлучују јер се ради о амбициозној и скупој форми која захтева темељну припрему и продукцију, као и велики број извођача, а често и уплитање државе, што некад, морамо признати, може више да одмогне. Што се тиче тема, оне нам не недостају (историја нам је турбулентна), могуће су реконструкције и Косовског боја и Церске битке, али и теме из скорије историје, на пример бомбардовање или демонстрације из деведесетих година. Но, ово већ има везе са независношћу музејских институција и њиховом слободом да интерпретирају шта желе у односу на политику владе, нарочито владајуће странке.

Најзначајнија спознаја код дела посвећеног образовној функцији музејског театра је значај партиципативног театра који укључује посетиоце у сам процес настанка драмског дела и у његово извођење. Пажљивим одабиром теме, анимацијом најмлађих и вођењем кроз драмски процес, развијамо, не само позитиван однос према уметности и наслеђу, него и, једнако значајно, њихове вештине попут социјализације, самопоуздања, богаћење речника и вербално изражавање. На констатацију о партиципативности сасвим јасно се надовезује и прича о посетиоцима које посматрамо као равноправне чиниоце музејског окружења. А у вези са тим прокоментарисаћемо само онај део који се односи на посетиоце странце, госте и клијенте. У контексту музејског театра, најпожељнији су клијенти, они који су музеј спознали као значајно и пријатно окружење, те они које можемо лако ангажовати и укључити у музејски театар. Нису искључени ни припадници категорије гостију, они најчешће пасивно конзумирају наше производе и на крају нам послуже као

⁴¹² Келтско село – Инђија <https://keltskoselo.rs/> (преузето 27.6.2023)

испитаници (као што је то случај у делу посвећеном испитивању музејске публике). Једно од изненађујућих сазнања је оно које се односи на партиципативне програме домаћих музеја. Овде би требало значајно похвалити српске музеје и галерије јер улажу напоре да укључивањем особа које нису глумци и које нису музејски професионалци (најчешће су то млади и деца) доприносе стварању нових идеја и привлачењу нове и свеже публике.

Хипотезе – главна и споредна – доказане су на неколико начина. Пре свега, ту је преглед и анализа литературе која је аутору помогла да разуме теоријска полазишта у вези са музејским театром, настанком и генезом; док су метода анкетног истраживања (посетилаца и домаћих музеја), студије случаја и примери из праксе додатно потпомогли да хипотезе буду доказане. У сфери теоријског доказивања хипотеза, потврду за њиховим постојањем пронашли смо код највише цитираних аутора – Брајдл, Хјуз, Џексон, Кид, Бенет који су у највећој мери сагласни у томе да театарске форме представљају огроман потенцијал музеја, квалитетну допуну изложби и да подстичу емоционално укључење публике (што статична изложба није увек у стању). Аутори литературе о музејском театру и музејски професионалци сагласни су да је његова примарна функција образовање публике, док посетиоци Народног музеја Кикинда сматрају да он више служи динамизовању изложбе, неговању културе сећања, па тек онда образовању. Са друге стране, посетиоци су открили врло значајан податак, а то је да је им је музејски театар у великој мери помогао да разумеју представљену тему и да га доживљавају као ефикаснији модел од изложбе. За доказивање хипотезе која се тиче формирања критичког става гледањем (или учешћем у) музејског театра, у највећој мери захвалићемо ставу музејских посетилаца. Према њима, музејски театар утиче на критичкије сагледавање феномена прошлости у шта нас је уверило стопроцентно слагање свих испитаника по питању овог проблема.

Када је реч о проблемима и изазовима са којима смо се суочавали током израде дисертације, они би могли да буду везани за недовољан број домаће литературе на тему музејског театра и за немогућност реализације комплексног музејског програма у циљу испитивања ставова посетилаца. Мали број литературе о музејском театру на српском језику компензован је студиозним превођењем и анализом литературе страних аутора. Податак да се домаћи аутори нису опредељивали за теоријску обраду музејског театра не чуди, уосталом један од циљева ове дисертације је стварање теоријског оквира на тему музејског театра. Други проблем, промена методологије у истраживању музејске публике, решен је тако што је контактиран и испитан велики број посетилаца који је у последњих десет година учествовао у програмима музејског театра, те је овај део истраживања, иако другачије замишљен, једнако квалитетно остварен.

Посматрање позоришне представе у музејском окружењу за већину музејских посетилаца је изненађујуће, ново, па чак и шокантно искуство јер на таквом месту не очекују позоришну представу. У том смислу, музејски театар је средство којим се може повећати радозналост, он има моћ привлачења пажње, спречавања равнодушност проласка међу експонатима и моћ оживљавања изложбе. Томе у прилог иде и констатација да „позориште није само привлачило посетиоце у изложбени простор, већ је посетиоце и водило кроз изложбени простор”.⁴¹³ Ова форма такође може да изазове емпатију и да

⁴¹³ Elli S. Faso, "Museum Theater Techniques in Greek Museum Spaces: an Extensive Approach Based on Contemporary Art Exhibitions" (PhD Thesis, University of Patras, 2016), 16.

натера посетиоце да се емоционално повежу са причом о уметничком делу, у шта чврсто верује Барбара Франко, као и велики број испитаника. Но, да ли се музејском театру нешто замера? За музејски театар може да се каже да је знатно напредовао током последње две деценије, но његова употреба је понекад спорна, а пракса у свету готово исто толико разнолика као и места на којима се одвија. Као најспорнији аспект музејског театра истиче се његова аутентичност јер се, како наводи Фасо, „употреба перформанса у музејима и у баштини често критикује због представљања измишљене прошлости”.⁴¹⁴ Део ове тврдње је тачан, јер је потребно много реконструкција пре и за време извођења музејског театра (услед чега постоји бојазан да се историјске чињенице измене), али једно је сигурно – само дубоко историјско истраживање може помоћи у избегавању несигурности и неистинитих информација. Музејски стручњаци су, према томе, дужни да пажљиво проуче прошлост и да пруже посетиоцима приказ историје на реалан начин. Музејски театар је контроверзан појам још од када се први пут појавио и више од две деценије је горуће академско питање – док неки подржавају његову ефикасност и корисност, други процењују његову аутентичност и тренд ка забави.⁴¹⁵

Једна од критика упућених музејском театру је да је инвазиван. Театар има моћ да доминира простором у којем се изводи, привлачи пажњу људи који су у близини или их понекад узнемирава. Реакција посетилаца може бити различита, од тога да театар оживљава музеј, до тога да је „магична тишина музеја уништена”.⁴¹⁶ Посетиоцима може сметати драма у неким ситуацијама, али посетиоци такође могу бити сметња за извођење даме – буком или протоком. Из тог разлога, локација извођења представе у музејима мора бити пажљиво одабрана, а понекад и посебно припремљена. Посебно намењен простор унутар изложбе или у сали за предавања може бити мудро решење. Посетиоцима који не желе да се придруже представи она неће сметати. С друге стране, људе који желе да погледају представу неће ометати бука и проток посетилаца у изложбеном простору.

Музеји у Србији генерално су у фази буђења. Неки су се већ пробудили, неки се буде, а неки су још увек успавани. Ово буђење се у највећој мери односи на публику. Другим речима, музеји којима је фокус на сакупљању, детерминисању и чувању грађе, имају затворен однос према публици и неће се усуђивати да са публиком комуницирају осим кроз проверене форме, најчешће изложбу и каталог. Они други, отворени и више комуникативни, усудиће се да понуде свеж садржај и да привуку нову публику. Могуће решење је баш музејски театар. Овим речима и почиње представа „У огледалу муза” Спомен-збирке Павла Бељанског. Кустос едукатор, координатор истоименог пројекта, обраћа се публици речима да је рад са младима у виду музејског театра један од начина да се привуче свежа публика. Дакле, решење је пребацивање фокуса са колекције и колектива на публику и програме, а један од алата је, наравно, и театар.

Једна од препрека (а да ли ово заиста мора да буде препрека) је чињеница да се ради о одигравању театарске представе у нетеатарској институцији, окружењу какав је музеј. Ово традиционално оријентисаним музејима представља препреку, а кустосима задаје главобоље и формира почетни став са великим „не могу”. Замислимо само да се у класичном позоришту уз помоћ музејских алата, метода и знања оживљава нека тема из историје позоришта. Препрека да, али није несавладива (отуда констатација „а да ли ово

⁴¹⁴ Ibid, 18.

⁴¹⁵ D. Coelho Studart, "To act or not to act the use of drama in museum live interpretation programmes" (Master's Thesis, University of London, 1955), 22.

⁴¹⁶ Ibid, 49.

заиста мора да буде препрека”). Претпоставимо да музејске установе немају на располагању, ни по спецификацији радних места, често ни по буџету (осим ако нису специјализоване баш за ову област), обезбеђене основне услове за реализацију музејског театра. Музеј не поседује професионални глумачки ансамбл јер у њему, по природи ствари, нису запослени глумци. То значи да би за потребе драмског извођења морали да буду ангажовани или редовно запослена лица у музеју или спољни сарадници, волонтери и слично. Најчешће су то глумци аматери или у идеалним ситуацијама професионални глумци чије ангажовање знатно утиче на буџет. Потребна је, према томе, темељна обука на више нивоа. У вези са тим је и континуитет програма. Он ће бити реализован уколико је комплетан ансамбл у сваком моменту ангажован, што је, према горе наведеним тврдњама, понекад и немогуће. Програм у том случају не живи, често се прекида и губи на интересовању код публике. Сталност драмских програма је нешто што домаћим музејима недостаје (осим у случају 4 музеја). У свету је слика другачија, далеко боља и уједначенија. Постоји континуитет и традиција практиковања ове врсте интерпретације. Публика у том случају зна на која врата треба да закуца и где је тачно чекају програми овог типа.

Следећи је проблем историјске природе и тиче се музеја који су специјализовани за живу историју. Тачније, тиче се аутентичности живе историје, која је, према многим ауторима њен најспорнији аспект. Често критикована због измишљања прошлости и „попуњавања рупа” у интерпретацији, жива историја је научила да само темељним историјским истраживањем може да избегне неистините информације и тиме покаже сигурност и академском свету и посетиоцима жељним забаве. Ово, према многим ауторима, није лако. Многи музеји немају довољну базу (релевантни историјски материјал), али поседују ентузијазам, идеју и методологију. Услед мањка оног првог склони су да срљају у сензационализам. Ово је карактеристика махом оних локалитета који су жртва све веће експанзије туризма. Жива историја омогућава интерактивни однос са публиком, интерпретацију уз обиље очигледних средстава (предмета, костима, оружја, сценографије, кућа, градских и сеоских целина), демонстрацију радњи везаних за званичну, али и за историју обичног човека. Уобичајено је да се историјска реконструкција и контекст живе историје посматрају као посебно осмишљене образовне формате који задовољавају публику која жели неконвенционалније академске начине усвајања знања. На тај начин је посетиоцима омогућено мултисензорно искуство које, осим визуелне и вербалне комуникације, често укључује истраживање, испробавање хране, звучне ефекте, али и емоције попут емпатије, туге, беса (ово све можемо повезати са постављеним хипотезама). Стога би историју требало више да посматрамо као активност, а не искључиво као науку. Нису само историчари тумачи историје, него и обични људи (баш као и посетиоци ових локалитета), исти они који обављају свакодневне послове као што су кување, чишћење куће, радови у пољу (баш као и личности из прошлости). Посетиоци се лакше повезују са овим активностима и лакше разумеју интерпретирано наслеђе. Принцип живе историје, а нарочито модел историјске репризе (због ратне природе) снажно утиче на развој патриотизма и осећаја идентификације са историјским фигурама. Мора се признати да Американци у овој области доминирају, те се у оквиру великог броја музеја на отвореном баве прошлошћу (често врло лично и преко својих предака, стварајући на тај начин близак однос са догађајима из историје).

Следећа критика односи се на трауматичну природу појединих драмских изведби. Наиме, већина историјских музеја или паркова реконструира ратно, често нежељено

наслеђе. Многи програми ове врсте представљају узнемирујућу прошлост која изазива трауматично искуство. Неки од њих, уосталом као и телевизијски програми који сугеришу да програм није намењен нпр. особама млађим од 12 година, сугеришу да „нису за сваког” (ово с лакоћом можемо повезати са шестим Тилденовим саветом о интерпретацији). Разлози могу бити различити: у њима могу бити физички захтевни задаци, делови програма се одржавају у мраку, од посетилаца се тражи да шетају, трче, подижу предмете, због партиципативног дела у којем посетиоци постану део сцене (интерпретација у другом лицу) и због сцена која изазивају снажне, махом негативне емоције (продаја робова, раздвајање чланова породице, бичевање, бахато понашање белаца). Ово може бити незгодно нарочито ако у музеј дође породица која је одлучила да дан проведе на том локалитету уз учење и забаву. Са једне стране, локалитети са оваквим садржајима само обављају свој уобичајени посао, интерпретирајући прошлост онакву каква се десила. Са друге стране, ти исти садржаји узнемирују посетиоце. Пажљивом интерпретацијом непријатних догађаја (претходно обавестити публику путем веб сајта, флајера или директним обраћањем пре почетка програма) и каснијим разговором са актерима који у њима учествују ублажава се напетост публике, а самим тим се повећава њихова способност да тему боље схвате и, што је још битније, да је поставе критички.

Приказивање прошлих догађаја кроз драмске алате изазива одређена осећања и на тај начин потенцијално мотивише посетиоца на поновно промишљање о прошлости у новом светлу. С тим у вези су и критике које указују на опасности неконтролисаног експериментисања и игре, нагађајуће драматизације и тенденције неких форми музејског театра (пре свега, критике су упућене на концепт живе историје) да се фокусирају на материјалне детаље (врсту оружја, копче на униформама, стилове шивења), занемарујући историјски или политички контекст. Због тога историчари, академици и музејски стручњаци током последњих деценија оптужују театар да не тумачи историју веродостојно и да приказује забавне и поједностављене историјске прилике. Једна од гласних критичарки била је Ејда Луис Хакстабл (Ada Louise Huxtable), која је још шездесетих и седамдесетих година XX века за „Њујорк тајмс” (New York Times) писала да је Колонијални Вилијамсбург био „сценографија са историјском глумом која задовољава нашу жудњу за образовном забавом”, тако да су резултати амортизовали аутентичност и збунили стварност опонашањем јавности.⁴¹⁷ Морамо се осврнути и на начин тумачења живе историје међу самим историчарима. О’Нил (Daniel O’Neil) примећује да постоји напетост између академских историчара и оних који „режирају” историју, описујући је као напетост између пруженог контекста и постигнутог контекста.⁴¹⁸ Напетост између академске заједнице и живе историје у великој мери је последица обостране жеље за образовањем јавности о историји и жеље да се то уради на аутентичан начин. О’Нил даље сматра да професионални историчари гледају на догађаје из живе историје као методе комодификовања историје која служи туристичкој, а не академској функцији, док неки историчари академску историју сматрају елитистичком и независном. Са њим се слаже и Џени Кид која мањкавости музејског театра види у његовом гравитирању ка културном туризму намењеног масама, а додатну замерку види у томе што се драмске форме често

⁴¹⁷ F. K. Stover, “Is It Real History Yet? An Update On Living History Museums”, *Journal of American Culture* 12, (1989): 13.

⁴¹⁸ Daniel P O’Neil, „Experiencing History Where It Happened: Living History and Re-enactment as Public History Tools”, *Winter/Spring* 2016, 84, 1, (2016): 27.

доживљавају као узнемирујућа и сурова фикција.⁴¹⁹

И на крају – може ли нас музејски театар покренути да другачије размишљамо и да кроз доживљај прошлости утичемо на садашњост и будућност? Узмимо за пример реконструкције свежих политичких догађаја у Енглеској, Немачкој, Румунији, па и у нашој земљи. Што чешћим репризирањем ових догађаја и освежавањем памћења долази до преиспитивања и мењања ставова, што спречава да се поједине историјске прилике догађају у циклусима од само неколико деценија или година (долазак исте политичке партије на власт, протести, 9. март). Другим речима, много је боље да се политички протести виде у поновној реконструкцији и поставе нова (или стара и заборављена) питања, него да исте догађаје поново доживљавамо. На тај начин историја постаје видљивија, а прошлост (провокативно интерпретирана) спречава да се иста таква понови.

С обзиром на то да је употреба музејског театра у раду значајно оправдана, требало би пројектовати његову будућност. Узимајући у обзир његову експанзију последњих неколико година и сасвим солидну позицију у домаћим музејима, музејски театар би са свим капацитетима које поседује могао да постане један од водећих комуникацијских алата. Уз подршку коју би чиниле конференције на ову тему, као и фестивали музејског театра, музеалци би били информисани и оснажени да се упусте у дубље истраживање овог феномена. О музејском театру би требало више и писати. За сада је недовољно теоријских извора, стручних текстова и тек неколико објављених резултата.

У будућности би музејски театар више требало да се фокусира на партиципативне форме, историју уживо и на форме које директно сугеришу на актуелне друштвене проблеме. Његова будућност у највећој мери зависи од оног што и чини његову суштину – емоционална повезаност са ликовима и темама и персонализован приступ. Партиципативан и усмерен на посетиоце и критички оријентисан, музејски театар представља велики потенцијал који не сме бити занемарен.

⁴¹⁹ Jenny Kidd, "Performing the knowing archive: heritage performance and authenticity", *International Journal of Heritage Studies* 17 (2011): 22.

Литература и извори

- 73 GILBERT&GEORG/KALDOR PUBLIC ART PROJECTS. Art Gallery of NSW, (2009): 4.
- ABOUT THE MUSEUM. <https://barnum-museum.org/about/about-the-museum/> (преузето 22.8.2022).
- ALHFAM the Association for Living History, Farm and Agricultural Museums. „About“. <https://alhfam.blog/about/> (преузето 4.9.2022).
- ALHFAM. „Expanded History“. <https://alhfam.org/Our-History> (преузето 2.9.2022).
- Anderson, Jay. "Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums". *American quarterly* 34, 3, (1982): 456.
- Apel, Dora. "Violence and Historical Reenactment: From the American Civil War to the Moore's Ford Lynching". *Violence and Visibility in Modern History* (2013): 241.
- Archeon. <https://www.archeon.nl/index.html>узето са (преузето 19.8.2022).
- Arna Bontemps Museum. "Why are museums bad". <https://www.arnabontempsmuseum.com/why-are-museums-bad/>(преузето 10.1.2023).
- Asentić, Saša i Dunja Crnjanski. "Mi nismo čudovišta", *ICOM Srbija* 10, (2019): 16.
- Ashworth, P. D. "The Meaning of Participation". *Journal of Phenomenological Psychology*, 28(1), (1997): 82.
- Association of European Open Air Museums. <https://theaeom.org/> (преузето 3.9.2022).
- Babić, Darko i Uralman Hanzade. *Trends and Tendencies in Museum Communication in 21st Century*. Paris: ICOM-ICTOP, 2020.
- Back, Larry and Ted C. Cable. *The Gifts of Interpretation: Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*. Urbana IL: Sagamore Publishing, 2011.
- Baglo, Cathrine. "Reconstruction as trope of cultural display Rethinking the role of living exhibitions". *Nordisk Museologi* 2 (2015): 49.
- Barndt, Kerstin. "Fordist nostalgia: History and experience at the henry ford". *Rethinking History* 11, 3, (2007): 386.
- Bartgis, R. B. "The Living History Anthology: Perspectives from the ALHFAM ed. by Martha B. Katz-Hyman et al." *The Public Historian* 42.2 (2020): 156-158.

- Battle of Bourtange. <https://www.logtnest.nl/battle-of-bourtange/> (преузето 19.8.2022).
- Bedford, Leslie. "Storytelling: The Real Work of Museums". *Curator: The Museum Journal* 44, (2001): 30.
- Behnam, Pedram Amin Emami Mohammad and Mozhgan Khakban. "Role of the Open-Air Museum in the Conservation of the Rural Architectural Heritage". *Conservation Science in Cultural Heritage* 18, 1 (2018): 106–108.
- Bishop, Claire. "The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney". *Dance Research Journal* 46, 3, (2014): 64.
- Boston Children's Museum. "History". <https://bostonchildrensmuseum.org/about/history> (преузето 16.8.2022).
- Boston Children's Museum. "Introduction: The Power of Play". <https://bostonchildrensmuseum.org/history-timeline/index.html> (преузето 14.8.2022).
- Bridal, Tessa. *Exploring Museum Theatre*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.
- Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/participation> (преузето 25.1.2022).
- Capila, Anjali, and Pragati Bhalla. "Street Theatre for Edutainment": A Participatory Research with Youth in Delhi." *Online Submission* (2010).
- Centar za pozorišna istraživanja Novi Sad. "Metodologije". <http://cpins.weebly.com/metodologije.html>, (преузето 9.1.2023).
- Clark, A. Marie. "Constructing Citizenship by Telling Tales: Anna Curtis Chandler's Storytelling Practices During the United States' Involvement in World War I (1917–1918)". Master's Thesis, The University of Texas at Austin May, 2016.
- ClockJack Productions . "MIDWINTER MISCHIEF". <https://www.clockjackproductions.com/midwinter-mischief> (преузето 6.9.2022).
- Coalition to Protect America's National Parks: Voices of Experience. „Freeman Tilden“. <https://protectnps.org/centennial-biographies-2/freeman-tilden-1883-1980/>, (преузето 28.7.2022).
- Cobelj, Štefka and Muzej savremene umetnosti. "Yves Klein. Slike Reljefi Skulpture". Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971, 11.
- Conner Prairie Interactive History Park, <http://www.connerprairie.org/Plan-Your-Visit/Special-Events/Follow-the-North-Star.aspx> (преузето 7.9.2022).

- Daugbjerg, Mads. "Re-enactment and Engagement". *The Encyclopedia of Archaeological Sciences* III, (2018): 1.
- Den Gamle By. "About Den Gamle By". <https://www.dengamleby.dk/en/den-gamle-by/about/> (преузето 11.8.2022).
- Den Gamle By. "Discover the 1920s". <https://www.dengamleby.dk/en/den-gamle-by/discover/discover-the-1920s/> (преузето 11.8.2022).
- Den Gamle By. "Life in Denmark before 1900s". <https://www.dengamleby.dk/en/den-gamle-by/discover/life-before-1900s/> (преузето 11.8.2022).
- Den Gamle By. "Remember the 1970s". <https://www.dengamleby.dk/en/den-gamle-by/discover/remember-the-1970s/> (преузето 11.8.2022).
- Dima, Aikaterini, Eleni Kaiafa, and Asterios Tsiaras. "Evaluation of the Educational Drama as an Innovative Method to Be Adopted by Teachers in Order to Enhance Critical Thinking Skills of Students in Primary School." *Open Journal for Educational Research* 4.2 (2020): 104
- Doering, D. Zahava. "Strangers, guests, or clients? Visitor experiences in museums". Paper presented at a conference, *Managing the Arts: Performance, Financing, Service*, Weimar, Germany, 17–19 march, 1999.
- Dolák, Jan. *MUSEOLOGY AND ITS THEORY*. Brno: Technical Museum, 2022.
- Dr Peter Lowe. "The 1920 'Mass Spectacle' which blurred the lines of the October Revolution 2018". <https://www.pushkinhouse.org/blog/2018/11/25/the-1920-mass-spectacle-which-blurred-the-lines-between-of-the-october-revolution> (преузето 14.8.2022).
- Džinkić, Olja i Jovana Milutinović. „UČENJE U MUZEJU U SVETLU KONSTRUKTIVISTIČKE TEORIJSKE OSNOVE”. *Zbornik Odseka za pedagogiju* (2019): 98–99.
- El Damshiry, K. K. H., and M. H. M. Khalil. "Museum visitors learning identities interrelationships with their experiences." Paper presented at *Green Heritage Conference: Chance–Change–Challenge*, Cairo, The British University in Egypt, 2018.
- Eldis. "What is participation?". <https://www.eldis.org/keyissues/what-participation> (преузето 25.1.2022).
- Erdoğan, Tolga. "The Effect of Creative Drama on the Writing Anxiety of Pre-Service Classroom Teachers". *Croatian Journal Educational / Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje* 20, 3 (2018): 869–870.
- EXARC. "Book Review: *Performing Heritage: Research, Practice and Innovation in Museum Theatre and Live Interpretation* by Anthony Jackson & Jenny Kidd". [/https://exarc.net/issue-](https://exarc.net/issue-)

2014-4/mm/book-review-performing-heritage-research-practice-and-innovation-museum-theatre-and-live (preuzeto 28.6.2022).

Falk, H. John. "Understanding Museum Visitors Motivations and Learning". Paper presented at a General conference of ICOFOM, Bangkok, 2011.

Fasoi, E. "Museum Theater Techniques in Greek Museum Spaces: An Extensive Approach Based on Contemporary Art Exhibitions". PhD Thesis, University of Patras, 2016.

Franco, Barbara. "The Communication Conundrum: What Is the Message? Who Is Listening?". *Journal of American History* 81, 1, (1994): 156.

Freeman Tilden and Russell E. Dickenson, "Front Matter", In *Interpreting Our Heritage*, edited by R. BRUCE CRAIG, i–iv. University of North Carolina Press, 2007, 3.

FutureLearn. "What Is Heritage and Why Does It Matter?"
<https://www.futurelearn.com/info/courses/sustainability-society-and-you/0/steps/4653>,
(preuzeto 21.8.2022).

Gable, Eric and Richard Handler. "Public history, private memory: Notes from the ethnography of Colonial Williamsburg, Virginia, USA". *Ethnos: Journal of Anthropology* 65, 2, (2000): 237.

Gardner, Howard. *Disciplinarni um: obrazovanje kakvo zaslužuje svako dijete: s onu stranu činjenica i standardiziranih testova*. Zagreb: Educa d.o.o, 2005.

Ghasempour, Akram and Farhang Mozafar. "The Role of Creative Drama in Creativity Development of Children Aged 5 to 7 Years". *International Journal for Modern Trends in Science and Technology* 6, 1, (2020): 3.

Giannakopoulou, Fani. "The Nature and the Characteristics of Museum Theater: A quality research among Greek specialists". *Journal of Integrated Information Management* 6, 1, (2021): 8.

Gibbs, Kirsten, Margherita Sani, and Jane Thompson. "Lifelong learning in museums". A *European handbook*. EDISAI srl, Ferrara (2007): 59–71.

GILBER & GEORG MAJOR EXHIBITION. TATE MODERN, (2007): 1.

Godbey, Geoffrey and John Robert Kelly. *The Sociology of Leisure*. Edmonton, Alberta: Venture Publishing Inc, 1992, 26.

Goldberg, R. L. *Performance: Live art 1909 to the present*. London: Thames and Hudson, 1979.

Green, Carol Hurd and Barbara Sicherman. *Notable American Women: The Modern Period: a Biographical Dictionary* (Harvard University Press, 1986).

- Harrison, Rodney. "What is Heritage?". *The Journal of the Archives and Records Association* 41, 3, (2020): 9.
- Hayes, Jennifer Fell and Dorothy Napp Schindel. *Pioneer Journeys: Drama in Museum Education*. Charlottesville: New Plays Books, 1994.
- Hein, E. Georg. *Learning in the Museum*. New York: Routlage, 1998.
- Herhold, E Claire. "A Village Comes to Life: The Interpretation of Henry Ford's Greenfield Village". *The Hilltop Review* 12, 1, 7 (2019): 68.
- Hernández, Francisca H E R N Á N D E Z. "PUTTING THE VISITOR FIRST". *ICOFOM Study Series*, 41 (2012): 224–225.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and Education: purpose, pedagogy, performance*. London/New York: Routlage, 2007.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and Their Visitors*. London/New York: Routledge, 1994.
- Hudson, Kenneth. *A social history of museums: What the Visitors Thought*. New York: Springer, 1975.
- Hughes, Catherine. „History of IMTAL“. <https://www.imtal-us.org/history-of-imtal> (преузето 6.9.2022).
- Hughes, Catherine. *Museum Theatre: Communicating with Visitors Through Drama*. Portsmouth, NH: Heinemann, 1998.
- Hughes, C. H. "PERFORMANCE FOR LEARNING: HOW EMOTIONS PLAY A PART". PhD Thesis, Graduate School of The Ohio State University, MA, The Ohio State University, 2008.
- IMTAL Asia Pacific. "IMTALAP Timeline". <http://imtalasiapacific.org/> (преузето 6.9.2022).
- IMTAL Europe. „About IMTAL Europe“. <https://www.imtal-europe.org/about.html> (преузето 5.9.2022).
- IMTAL. "Museum Theatre: Key Definitions". <http://www.imtal-us.org/definitions> (преузето 10.8.2022).
- IMTAL. "Museum Theatre: Key Definitions". <https://www.imtal-us.org/definitions> (преузето 12.8.2022).
- IMTAL Asia-Pacific: International Museum Theatre Alliance. <http://imtalasiapacific.org/> (преузето 4.9.2022).

- Jackson, Anthony and Jennifer Kidd. "Museum theatre: Cultivating Audience Engagement - a case study". Conference paper presented at IDEA 6th World Congress, Hong Kong, 2007.
- Jackson, Anthony and Jenny Kidd. *Performance, learning & heritage*. Manchester: Centre for Applied Theatre Research, 2008.
- Jackson, Anthony and Jenny Kidd. *Performing heritage. Research, practice and innovation in museum theatre and live interpretation*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2011.
- Jackson, Anthony. *Theatre, Education and the Making of Meaning. Art or instrument?* Manchester: Manchester University Press, 2007.
- Jackson, Tony. *Learning Through Theatre: New Perspectives on Theatre in Education*. London: Routledge, 1993.
- Jarrah, Hani Yousef. "The impact of using drama in education on life skills and reflective thinking." (2019), 5.
- Jon Lipsky Award for Excellence in Playwriting. <https://www.imtal-us.org/lipsky> (преузето 10.8.2022).
- Kapukotuwa, Alexander. "Museum Exhibition, interpretation and Communication Techniques". *International Journal of Research in Economics and Social Sciences (IJRESS)*, 7, 2 (2017): 167.
- Karagianni, L. Agni and Simos Papadopoulos. "Museum Experience through Inquiry". *Drama Research: international journal of drama in education* 10, 1, (2019): 4.
- Karim, Enas Ibrahim, "Using Drama in Museum Education." 1.1 (2021): 383.
- Kershaw, Anne. "Community Participation and Museums". *Insite Magazine* (2013): 1.
- Khan, Sher Ali M. "The Role of Museum in Children Education". PhD Thesis, Institute of Archaeology and Anthropology Peshawar, 2011.
- Kidd, Jenny. "Performing the knowing archive: heritage performance and authenticity". *International Journal of Heritage Studies* 17 (2011): 22.
- Kidd, Jenny. "Filling the Gaps? Interpreting Museum Collections Through Performance". *Journal of Museum Ethnography* 19, (2007): 58.
- Kilicaslan, Hare, and Hulya Aktumsek. "The creative drama method in cultural heritage education: Bursa Grand Mosque." *Museology & Cultural Heritage/Muzeologia a Kulturne Dedicstvo* 8.1 (2020), 7–8.

- Kiurski, Dragan. „Ima li drame u srpskim muzejima?”. *ICOM Srbija*, 13 (2021): 53.
- Kiurski, Dragan. „Muzej kao okruženje za učenje i dopuna školskom učenju – primer obrazovnih programa Narodnog muzeja Kikinda”. *Nastava i vaspitanje*, 72(2) (2023): 279.
- Kiurski, Dragan. ”MUSEUM THEATRE AS AN EDUCATIONAL TOOL: EXAMPLES IN SERBIAN MUSEUMS”. *JOURNAL OF ELEMENTARY EDUCATION* Vol. 14, Spec. Issue, (2022): 78.
- Kovács, Gabriella. ”Applied Drama and Theatre – Drama Techniques in Teaching English for Specific Purposes”. *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 6, 3 (2015): 391-409.
- Labow, William. ”Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience”. U: *Essays on the Verbal and Visual Arts*. University of Washington Press, 1967.
- Laszlo, Želimir. ”O muzealnosti još jedanput”. *Informatica museologica* 28, 1–4 (1997): 86.
- Leigh. Darr Savannah. ”Discovering domestic cemeteries: history, preservation, and education”. *Electronic Theses and Dissertations*. Paper 311, (2013), 2.
- Lerch, S. M. ”Changing The Conversation: Diversity At Living History Museums”. Master’s Thesis, University of South Carolina, 2016.
- Living History Archive. ”Times and Epochs”. <https://www.livinghistoryarchive.com/event/times-and-epochs> (preuzeto 19.8.2022).
- Living History Archive. ”Battle of Gettysburg”. <https://www.livinghistoryarchive.com/event/battle-of-gettysburg> (preuzeto 19.8.2022).
- Lorentzen, S. Nilsen. ”Ethnographic Methodologies and Reenactment Practices in Art. A study of Jeremy Deller’s The Battle of Orgreave“. Master’s Thesis, University of Oslo, 2013.
- Lukić, Darko. *Kazalište u svom okruženju: Kazališni identiteti*. Zagreb: Leykam International, 2010.
- Madeira, Marçal Cláudia and Daniela Hélia Salazar. ”Performance art temporalities: relationships between Museum, University and Theatre”. *Museum Management and Curatorship* 33, 1 (2018): 80.
- Magelssen, Scott. ”Living History Museums and the Construction of the Real through Performance”. *Theatre Survey* 45, 1 (2004), 64.
- Mages, W. K. ”Educational drama and theatre. Paradigms for understanding and engagement.” *Open Online Journal for Research and Education* 5 (2016): 3.
- Maroević, Ivo. ”Muzejska publikacija kao oblik muzejske komunikacije”. *Informatica*

- museologica* 32.3-4 (2001): 10–13.
- Maroević, Ivo. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993.
- Maure, Marc. "The exhibition as theatre—on the staging of museum objects". *Nordisk Museologi* 2 (1995): 156–162.
- Mensch, van P. "Towards a methodology of museology". PhD Thesis, University of Zagreb, 1992.
- Mikičić, Dušica. "Reč kao muzeološki izraz u istorijskim muzejima". (Habilitationi rad, 1974), 21.
- Miller, R. "Holistic Education: A response to the crisis of our time". *Paths of Learning, This paper was presented at the institute for Values Education in Istanbul, Turkey* (2005): 5.
- Milutinović, Jovana. „Učenje u muzeju”. *Povijest u nastavi*, VIII, 16 (2), (2010): 218.
- Moscow Seasons. "Times and Epochs Festival". <https://moscowseasons.com/en/event/archive/times-and-epochs-festival-1/> (преузето 19.8.2022).
- Munley, Mary Ellen and Smithsonian Early Enrichment Center. "Early learning in museums". *A review of literature* (2012), 5.
- Najbrt, Lukáš and Jana Kapounová. "Categorization of museum visitors as part of system for personalized museum tour". *International Journal of Information and Communication Technologies in Education* 3.1 (2014): 18–19.
- Nicholson, Helen. *Applied Drama: Theatre and Performance Practices*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Norland, Emma. *The Outdoor Living History Museum Interpretation Research Project*. Washington: Institute for Museum and Library Services, 2009.
- Nowacki, Marek. *Heritage Interpretation*. Poznan: Wydawnictwo AWF w Poznaniu.
- O’Neil, P Daniel. "Experiencing History Where It Happened: Living History and Re-enactment as Public History Tools". *Winter/Spring 2016*, 84, 1, (2016): 27.
- O’Neil, P. Daniel. "Experiencing History Where It Happened: Living History and Re-enactment as Public History Tools". *Vermont History* 84, 1 (2016): 28.
- Old Sturbridge Village. "Our History Founder A.B. Wells". <https://www.osv.org/about/mission-narrative/> (преузето 19.8.2022).
- Old Sturbridge Village: Foundations of Interpretation Public Humanities Projects: January 2020 ,

1.

Oxford Learner's Dictionaries.

https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/american_english/participation
(преузето 25.1.2022).

Pammenter, David. "Devising for TIE". *Learning through theatre*. Routledge (2002): 72.

Parker, Harley W. "The museum as a communication system". *Curator: The Museum Journal* 6.4 (1963): 357.

Clinch, Patrick. "The Greatest Humbug: P.T. Barnum and the Racial Politics of Nineteenth Century Human Exhibits". *University of North Carolina at Chapel Hill* (2021): 4.

Pérez Valverde, Cristina. "Theatre in education (TIE) in the context of educational drama." (2003): 10–11.

PERRY, Deborah, et al. Listening outside and within. In: *Transforming practice*. Routledge, 2017, 44.

Peter Inker. "Colonial Williamsburg: Archaeology, Interpretation & Phenomenology".
<https://exarc.net/issue-2019-3/aoam/colonial-williamsburg-archaeology-interpretation-phenomenology> (преузето 17.8.2022).

Pešikan, Ana. "Dewejeva aktivna škola: Aktivno učenje – osrednja ideja in osrednja težava teorije Johna Deweyja". *Pedagoška fakulteta* (2012): 117.

Popadić, Milan. *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet, Centar za muzeologiju i heritologiju, 2015.

Prendergast, Monica i Juliana Saxton. *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristoll/Chicago: Intellect, 2009.

Professional Excellence, From Tilden to Today, 1.

Ristić, Irena. *Početak i kraj kreativnog procesa*. Beograd: Hop.La!, 2010, 41.

Robin Pogrebin. "Once on Fringe, Performance Art Is Embraced".
<https://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/performance-art-is-increasingly-a-mainstream-museum-staple.html> (преузето 20.9.2022).

Roth, F. Stacy. "Past Into Present Effective Techniques for First-Person Historical Interpretation". *Winterthur Portfolio* 34, 1 (1998): 3.

SAMARA PARC&ARCHEOLOGIQUE. „LE PARC EN QUELQUES MOTS“.
<https://www.samara.fr/le-parc-en-quelques-mots> (преузето 18.8.2022).

- Sergeevna Biron, Vera. „MUSEUM + THEATRE." *Muzeologija* 43/44 (2006): 367.
- Shafer, E. A. "Stories of the Past: Immersive History Museums as Historical Fiction". Master's Thesis, Museum Studies Tufts University, 2012.
- Shanks, G. J. "Performing the Museum: Displaying Gender and Archiving Labor, from Performance Art to Theater". PhD Thesis, University of California, 2016.
- Simon, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0, 2010.
- Singh, Lorraine. "Drama Education in the Age of AIDS". *Perspectives in Education* 30, 3, (2012): 23.
- Slachmijlder, Lena, and D. Tschibanda. "Participatory theatre for conflict transformation: Training manual." *Search For Common Ground, Bukavu, Congo* (2006): 3.
- Smith, Laurajane. *USES OF HERITAGE*. London/New York: Routledge, 2006.
- Sonja Ćirić. "Učenje je igra". <https://www.vreme.com/cms/view.php?id=1108571&print=yes> (преузето 4.5.2023).
- Stefano Cappelli. „The Artist's Shit“. http://www.pieromanzoni.org/EN/works_shit.htm (преузето 21.8.2022).
- Stephen, Weil. "The museum and the public". *Museum Management and Curatorship* 16 (3) (1997), 257.
- Steuer, Jonathan. "Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence". *Journal of Communication* 42, 4, (1992): 84.
- Stover, F. K. "Is It Real History Yet? An Update On Living History Museums". *Journal of American Culture* 12, (1989):13.
- Stransky, Zbinek. *Temelji opće muzeologije*. Zagreb: Muzeologija, 1970.
- Stromberg, Per and Alexandra V. Trotsenko. "THE CONCEPT OF SKANSEN: ORIGINS AND STAGES OF DEVELOPMENT". *Service & Tourism: Current Challenges* 9, 4 (2015): 5–6.
- Studart, Coelho D. "To act or not to act? The use of drama in museum live interpretation programmes". Master's Thesis, University of London, 1995.
- Studart, Denise. "Teatro Em Museus." *Ciência Em Cena: Teatro No Museu Da Vida*, 2018, 40.
- Susan, Bennett. *Theatre and museums*. London: Bloomsbury Publishing, 2012.

- Taylor, Bruce. "Historical Re-enactment as an Avenue for Teaching Adults History". *International Journal of Arts and Commerce* 2, 3 (2013): 152.
- The Henry Ford. "Mission, Vision & Board of Trustees". <https://www.thehenryford.org/about/mission-and-board-of-trustees/> (преузето 16.8.2022).
- The Theatre Guild of Simsbury . "Tales from the Dungeon: Life at Newgate Prison". <http://www.theatreguildsimsbury.org/tales-from-the-dungeon.html> (преузето 6.9.2022).
- Tilden, Freeman. *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 1977).
- Todorović, Milan. *Pedagoška funkcija biblioteka, muzeja i arhiva i oblici saradnje sa školama: priručnik za nastavnike, bibliotekare, muzeologe i arhiviste*. Sremski Karlovci: Arhiv Vojvodine, 1977.
- Ullrich, Brand. "Living History' in Freilichtmuseen". *Restaurator im Handwerk. Die Fachzeitschrift für Restaurierungspraxis* (2020): 15.
- Vujanović, Ana. „Performans umetnost: preko neoavangarde ka konceptualnoj umetnosti." *U Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek* 1 (2010): 468.
- W. A. R. Goodwin and John D. Rockefeller, Jr., <https://encyclopediavirginia.org/766hpr-f46cbe8f24ca8c2/>(преузето 18.8.2022).
- Wallace, L. "Service to people: Challenges and rewards-how museum can become more visitor centered." (2001), 15.
- Waltl, Christian. "Museums for Visitors: Audience Development – A Crucial Role for Successful Museum Management Strategies". Paper presentet at a Conference New roles and missions of museums, ICOM- INTERCOM, Taipei, Taiwan, 2–4 novembar, 2006.
- What Is Popular Theatre? <https://forum-theatre.com/what-is-the-meaning-popular-theatre> (преузето 16.7.2022).
- White, Gareth. *Audience Participation in Theatre*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Yuping, Liu and L. J. Shrum. "What Is Interactivity and Is It Always Such a Good Thing? Implications of Definition, Person, and Situation for the Influence of Interactivity on Advertising Effectiveness". *Journal of Advertising* 31, 4, (2002): 54.
- Zorić, Vučina. "Pragmatistička koncepcija vaspitanja Džona Djujija". *Pedagogija* LXV, 3, (2010): 398.
- Agnew, Vanessa. "Introduction: What Is Reenactment?". *Criticism* 46, 3, 2 (2004): 327–328.

- Anna Skinner. "Conner Prairie's Follow the North Star program to return April 20".
<https://youarecurrent.com/2018/04/09/conner-prairies-follow-the-north-star-program-to-return-april-20/> (преузето 7.9.2022).
- Белош, Александра. *Меланија Мела Гајчић*. Кикинда: Народни музеј Кикинда, 2007.
- ДЋМИНА, Н. Вера. „Действо «Взятие Зимнего дворца» на празнование годовщины Октябрьской революции в истории становления перформативного искусства”, *Музыка в системе культуры*, 2, (2020): 39–41.
- Келтско село – Инђија. <https://keltskoselo.rs/> (преузето 27.6.2023).
- Крстовић, Никола. *Музеји на отвореном: живети или оживети свакодневицу?* 1. изд. том 2. Сирогојно; Београд: Музеј на отвореном „Старо Село“; Центар за музеологију и херитологију Филозофског факултета Универзитета, 2014.
- Маројевић, Божић Милица. *Метод као предмет или предмет као метод: поучавање (о) уметности у осам Корака*. Београд: Универзитет у Београду – Филозофски факултет /Центар за музеологију и херитологију, 2022.
- Маројевић, Божић Милица. „Теоријска полазишта музејске комуникације”. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 51 (2023): 224.
- Музей Достоевского. „История музея“. https://md.spb.ru/muzej/istoriya_muzeya/ (преузето 19.8.2022).
- Стаменковић, Ивана. „Драмска уметност и образовање: различити правци и приступи у примени драмских и/или позоришних техника”. *Настава и васпитање* LXIV, 4 (2015): 811.

ТАБЕЛЕ И ПРИЛОЗИ

Табеле од 1 до 18: резултат анкете „Доживљај музејског театра”

Табела 1

Представе Народног музеја Кикинда

Коју драмску представу (музејски театар) сте погледали/учествовали у Народног музеју Кикинда? (могућност више одговора) У опису су назначени наслов, тема, место и година одигравања како бисте се сетили свих представа.	Број испитаника (изражено у процентима)
<i>5 + K</i> (тема: стална поставка музеја, степениште музеја, у склопу летњег кампа 2012. године)	12 (15,2 %)
<i>Пут једног споменара</i> (тема: споменар као чувар успомена, галерија музеја, у склопу летњег кампа 2014. године)	8 (10,1 %)
<i>Биљке</i> (тема: биљке и екологија, свечана сала музеја, у склопу летњег кампа 2015. године)	12 (15,2%)
<i>Мјузикл о Кикинди</i> (тема: мјузикл о настанку града, свечана сала музеја, мјузикл са ученицима основних школа 2016. године)	10 (12,7%)
<i>Ухвати светлост</i> (тема: фотографија, галерија музеја, у склопу летњег кампа 2016. године)	18 (22,8%)
<i>Кућа за све наше људе</i> (тема: кућа, галерија музеја, у склопу летњег кампа 2017. године)	14 (17,7%)
<i>Мистерија музејске књиге/Књига је да се чита</i> (тема: књига, галерија музеја, у склопу летњег кампа 2018. године)	14 (17,7%)
<i>Човек нева после рата</i> (тема: Душан Васиљев, монолог, галерија музеја, 2019. године)	8 (10,1 %)
<i>Интервју са Миланом Коњовићем</i> (тема: живот и дела Милана Коњовића, галерија музеја, 2019. године)	8 (10,1 %)
<i>Музеј на сцени</i> (тема: локално наслеђе, свечана сала музеја, у склопу зимског кампа, 2020. године)	14 (17,9%)
<i>Ко је била Меланија Гајчић Мела?</i> (тема: живот Меланије Гајчић Меле, стална поставка музеја, 2020. године)	33 (41,8 %)
<i>Оживимо Сувачу</i> (тема: стари млин Сувача, у склопу летњег кампа 2022. године)	22 (27,8%)
<i>Коринђање – обележје Бадње вечери у Банату</i> (тема: Бадње вече и коринђање, у склопу пројекта о коринђању, 2022. године)	28 (35,4%)

Табела 2

Утисци посетилаца о одгледаним представама

Уколико сте погледали или учествовали у више представа, која је на Вас оставила највећи утисак и због чега?	Број испитаника	Утисци/разлози
<i>Ухвати светлост</i>	4	<ul style="list-style-type: none"> - концепт и идеја представе су били фантастични; - због учешћа читаве породице у представи (деца извођачи, одрасли гледаоци)
<i>Меланија Мела Гајчић</i>	16	<ul style="list-style-type: none"> - Кикинђани не знају много о њој, па смо тиме, надам се, успели да бар мало приближимо интересантан живот наше суграђанке; - тема о којој се ретко прича, добар приказ, било је уживање посматрати учеснике како уживају у извођењу; - динамично, едукативно, врло савремено; - врло блиска тема, али неистражена; - велик број учесника, интересантно искоришћен простор сталне поставке; - сама форма представе и њена реализација – занимљива и веома едукативна; - начин на који смо упознали људе са њеним животом, наслеђем и значајем; - због сазнања о историјској личности; - свеобухватност, едукативност, веродостојност; - начин на који је приказан њен живот, личност; - костими су били фино осмишљени; - због неинформисаности о животу ове знамените Кикинђанке; - због уложеног труда у представу који се на крају исплатио.
<i>Коринђање – обележје Бадње вечери у Банату</i>	8	<ul style="list-style-type: none"> - због оживљавања једног занимљивог обичаја; - због интердисциплинарности; - музејски театар о коринђању је оживео моја сећања и у потпуности ме вратио у детињство; - због теме, организација представе, ангажованости учесника; - врло верно пренесен обичај који оставља утисак присутности на сцени заједно са извођачима.
5+К	1	<ul style="list-style-type: none"> - прва драмска представа која је реализована у музеју, на занимљив и креативан начин су

		представљене збирке кикиндског музеја са причом о мамутици Кики;
		- занимљива сценографија која је била постављена на степеништу музеја.
<i>Оживимо Сувачу</i>	5	- активно смо учествовали и нешто научили; - реално је представљен некадашњи живот у Сувачи и рад у њој; - због едукације о прошлости; - дуго година је Сувача била ван туристичке мапе Кикинде; - због тога што сам била учесник и реализатор самог дешавања.
<i>Човек пева после рата</i>	1	- снажне емоције, одлична изведба која је пратила изложбу
<i>Мјузикл о Кикинди;</i>	5	- у овом мјузиклу сам лично учествовала и током спремања самог мјузикла сам научила доста о свом родном граду, била сам поносна (после тога музеј ми је постао близак и постала сам редован волонтер музеја); - то је била прва представа/мјузикл у којој сам учествовала, тада сам имала 14 година и овај мјузикл ми је доста помогао да развијем самопоуздање и пробијем страх од јавног наступа и баш због тога носи посебно место у мом срцу; - било је много занимљиво и поучно искуство, имали смо прилику да певамо, плешемо, рецитијемо, да развијамо креативност и машту, као и способности режирања и сналажења на неком новом пољу, наравно уз помоћ Драгана.
<i>Интервју са Миланом Коњевићем</i>	1	- увели су нас у магични свет великог уметника
<i>Шест портрета Павла Бељанског</i>	2	- јер је била прва представа, интерактивна је, користи динамику простора музеја креирана као „site specific”, а може да функционише у другим просторима
<i>Од раја до безњенице</i>	1	/
<i>У огледалу муза и Боџи</i>	2	/
<i>са Монпарнаса - Спомен-збирка Павла Бељанског</i>		

Табела 3***Допадљивост/доживљај музејског театра***

У којој мери Вам се допада музејски театар као форма презентације наслеђа?	Број испитаника (процент)
Веома ми се допада	58 (73,4 %)
Допада ми се	18 (22,8%)
Допада ми се осредње	3 (3,8%)
Не допада ми се	/

Табела 4***Функције музејског театра***

Која је по Вашем мишљењу примарна функција музејског театра?	Број испитаника (процент)
Образовање	14 (17,8 %)
Забава	5 (5,6 %)
Покретање емоција	4 (5,1 %)
Развој идентитета	6 (7,6%)
Неговање културе сећања	20 (25,3%)
Оживљавање сталне поставке и музеја	29 (36,7%)
Уметничка интерпретација – доживљај	1 (1,3%)

Табела 5***Музејски театар и емоције***

У којој мери је музејски театар изазвао Ваше емоције?	Број испитаника (процент)
У великој мери	62 (78,5%)
Осредње	17 (21,5%)
Није уопште изазвао	0 (0%)

Табела 6***Музејски театар и учење***

У којој мери сте нешто научили гледајући/учествујући у музејском театру?	Број испитаника (процент)
У великој мери	66 (83,5%)
Осредње	13 (16,5%)
Готово ништа	0 (0%)

Табела 7***Музејски театар и остале форме комуникације***

Како оцењујете музејски театар у односу на остале форме комуникације са публиком као што су изложбе, стручна вођења, радионице, разговори, каталози, пројекције филмова?	Број испитаника (процент)
Сматрам да је музејски театар лошија комуникацијска форма у односу / на остале форме	
Сматрам да је музејски театар једнако квалитетан као и остале форме комуникације	41 (51,9%)
Сматрам да је музејски театар квалитетнији од осталих форми (јаснији је, динамичнији, живописнији)	36 (45,65)
Не знам	2 (2,5%)

Табела 8***Музејски театар у функцији схватања представљене теме***

Да ли је музејски театар помогао да схватите представљену тему или Вам је приближио дату тему (прошлост, догађај, живот неке особе)?	Број испитаника (процент)
Помогао ми је/приближио ми је	79 (100%)
Није ми помогао/није ми приближио	0 (0%)

Табела 9***Музејски театар у односу на изложбу***

Да ли је музејски театар кориснији модел комуникације од изложбе (јаснији, динамичнији, образовнији)?	Број испитаника (процент)
Да	38 (48,1%)
Не	1 (1,3%)
Подједнако су корисни	38 (48,1%)
Не знам	2 (2,5%)

Табела 10***Музејски театар у односу на радионицу***

Да ли је музејски театар кориснији модел комуникације од радионице (јаснији, динамичнији, образовнији)?	Број испитаника (процент)
Да	21 (26,6%)
Не	3 (3,8%)

Подједнако су корисни	51 (64,6%)
Не знам	4 (5,1%)

Табела 11

Музејски театар и формирање критичког мишљења

Да ли музејски театар може да Вас наведе на размишљање и на критички став о темама из наслеђа?	Број испитаника (процент)
Може, у великој мери	62 (79,5%)
Може, у мањој мери	16 (20,5%)
Не може, не мотивише ме на било какво размишљање	0 (0%)

Табела 12

Припремљеност посетилаца пред извођење музејског театра

Да ли сте на неки начин били припремљени за извођење драмског дела (музејског театра) у музеју? (могућност више одговора)	Број испитаника (процент)
Да, имао/-ла сам искуства као посетилац или учесник/ца у некој од претходних драмских представа	44 (55,7%)
Да, распитао/-ла сам се и имао/-ла сам скроман увид о представи	17 (21,5%)
Једино сам био/-ла упућен/-а у тему представе	18 (22,8%)
Нисам био/-ла припремљен/-а, све ми је било непознато (тема, форма, начин извођења), али ми то није сметало	4 (5,1%)
Нисам био/-ла припремљен/-а и био/-ла сам непријатно изненађен/-а	0 (0%)
Да, непосредно пре извођења (кустос нас је информисао о представи)	17 (21,5%)

Табела 13

Хибридноста музејског театра

У којој мери Вам прија „хибридна” карактеристика музејског театра (спој музеја и позоришта)?	Број испитаника (процент)
Не прија ми, збуњује ме спој музеја и позоришта	0 (0%)
Прија ми донекле, већи сам поштовалац позоришта него музеја	6 (7,6%)
Прија ми донекле, већи сам поштовалац музеја од позоришта	8 (10,1%)
У потпуности ми прија, узбудљив ми је његов егзотични карактер, уживам у њему	65 (82,3%)

Табела 14***Форме музејског театра***

Која од понуђених форми музејског театра Вам се највише допада? (могућност три одговора)	Број испитаника (процент)
Историјске личности (костимирани глумци играју улоге историјских личности и причају о њиховом животу)	53 (67,1%)
Монолог (једна особа прича о свом животу у првом лицу)	7 (8,9%)
Интерактивни и партиципативни театар (публика се креће током извођења и активно учествује у представи)	32 (40,5%)
Луткарске представе (представе за децу са луткама на тему наслеђа)	8 (10,1%)
Плес, покрет, музика (плесне, музичке тачке о наслеђу, уметнички перформанс)	28 (35,4%)
Играње контроверзних и изазовних тема (представе које се баве одређеним друштвеним проблемом као што су дрога, насиље, болести, особе са инвалидитетом)	20 (25,3%)
Пантомима (представа у којој се користи само тело извођача)	9 (11,4%)
Историја уживо (континуирано извођење и реконструкција сцена из свакодневног живота људи у прошлости)	44 (45,7%)
Реконструкција историјског догађаја (детаљна реконструкција конкретног историјског догађаја на оригиналном месту одигравања нпр. устанка, битке, буне, атентата)	35 (44,3%)

Табела 15***Учешће у музејском театру***

Да ли сте активно учествовали у некој од музејских представа? (могућност више одговора)	Број испитаника (процент)
Да, као глумац/-ица	25 (31,6%)
Да, као сценариста, режисер/-ка	10 (12,7%)
Да, као помоћно особље	19 (24,1%)
Моје дете је учествовало у представи	19 (24,1%)
Нисам учествовао/-ла	21 (26,6%)
Да, као сарадник/-ца, предлагач теме и извор података	3 (3,9%)
Да, као лектор	1 (1,3%)

Табела 16***Оцена активног учешћа***

Уколико сте учествовали, како оцењујете ово искуство (процес настанка и извођења музејског театра)? (могућност два одговора)	Број испитаника (процент)
Инспиративно	32 (60,4%)
Динамично	14 (26,4%)
Узбудљиво	22 (41,5%)
Образовно	34 (64,2%)
Досадно	0 (0%)
Забавно	22 (41,5%)
Равнодушан/-а сам	1 (1,9%)

Табела 17***Степен и врста ангажовања***

Уколико сте учествовали, како сте задовољни степеном и врстом ангажовања у процесу настанка и извођења музејског театра?	Број испитаника (процент)
У потпуности сам задовољан/-на, све моје идеје биле су уважене, а капацитети искоришћени	42 (85,7%)
Моје идеје су делимично биле уважене, а капацитети недовољно искоришћени	6 (12,2%)
Моје идеје су у потпуности биле запостављене, а капацитети нису били искоришћени	1 (2%)

Табела 18***Оплемењеност изложбе музејским театром***

Како Вам се допада идеја да се део музеја (нпр. историјска или археолошка изложба) или Сувача оплемени драмском радњом и да функционише као целодневни музејски театар?	Број испитаника (процент)
Не допада ми се	5 (6,3%)
Допада ми се	66 (83,5%)
Равнодушан/-а сам	3 (3,8%)
Не знам	5 (6,3%)

Табеле од 19 до 38: резултат анкете „Музејски театар у српским музејима”

Табела 19

Музеји и галерије обухваћени истраживањем

Назив музеја/галерије/установе?
Дом Јеврема Грујића
Дворац Богдана Дунђерског
Етнографски музеј у Београду
Галерија Матице српске
Галерија слика „Сава Шумановић” у Шиду
Градски музеј Сомбор
Историјски музеј Србије
Музеј Војводине
Музеј Вука и Доситеја / Народни музеј Србије
Музеј савремене уметности Београд
Народни музеј Зрењанин
Уметничка галерија „Надежда Петровић” Чачак
Музеј Крајине
Музеј града Београда
Спомен-збирка „Павла Бељанског”
Народни музеј Кикинда

Табела 20

Пракса музејског театра

Да ли се у музеју у којем сте запослени практикује театар као вид комуникације са публиком?	Број испитаника/ процент
Да	14 (87,5%)
Не	1 (6,3%)
Било је покушаја, али безуспешних	1 (6,3%)

Табела 21***Аутономија музејског театра***

Да ли су драмске представе део неког ширег програма (изложбе, пројекта) или су засебни програми?	Број испитаника/ процент
Део су ширег програма	5 (29,4%)
Самостални су програми	3 (17,6%)
Комбинација оба	8 (47,1%)

Табела 22***Аутори музејског театра***

Ко је аутор изведених драмских програма? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Неко од запослених	8 (47,1%)
Ангажовано стручно лице (сценариста, режисер, драматург, глумац)	9 (52,9 %)
Волонтер	0 (0,0%)
Колега/колегиница из других музеја/галерија	1 (5,9%)
Друго:	
- колегиница ангажована на уговору (касније запослена у музеју)	1 (5,9%)
- уметничка група и појединци који не припадају музејским професионалцима	1 (5,9%)

Табела 23***Извођачи музејског театра***

Ко је глумио у представи (представама)? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Неко од запослених	3 (17,6%)
Ангажована стручна лица (глумци)	8 (47,1%)
Волонтери (деца, млади, одрасли)	8 (47,1%)
Припадници специфичне категорије људи (нпр. особе са инвалидитетом, студенти одређеног факултета, заљубљеници у уметност)	1 (5,9%)
Друго	0 (0,0%)

Табела 24***Публика музејског театра***

Коме су намењене драмске представе? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Деци	10 (58,8%)
Младима	14 (82,4%)
Одраслима	13 (76,5%)
Специфичним циљним групама	3 (17,6%)
Туристима	5 (29,4%)

Табела 25***Финансијска средства намењена извођењу музејског театра***

Да ли су за драмске представе била обезбеђена финансијска средства? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Да, путем пројекта	4 (23,5%)
Да, из редовног годишњег буџета	7 (41,2%)
Да, захваљујући спонзорима и донаторима	3 (17,6%)
Не, нису била издвојена средства, сналазили смо се како смо знали	7 (41,2%)
Друго: хонорар извођачу плаћао је музеј од прихода представе	1 (5,9 %)

Табела 26***Категорије музејског театра***

У коју од наведених категорија бисте сврстали музејски театар у Вашем музеју? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Историјске личности	8 (47,1%)
Монодрама	6 (35,3%)
Партиципативни и интерактивни театар	6 (35,3%)
Луткарске представе	3 (17,6%)
Плес, покрет, музика	3 (17,6%)
Играње контроверзних и изазовних тема	0 (0,0%)
Пантомима	0 (0,0%)
Интерпретација у првом, другом и трећем лицу	4 (23,5%)
Историја уживо (целодневна реконструкција сцена из свакодневног живота људи у прошлости)	5 (29,4%)

Реконструкција историјског догађаја (детална реконструкција конкретног историјског догађаја на оригиналном месту одигравања, нпр. устанка, битке, буне, атентата)	1 (5,9%)
Друго	0 (0%)

Табела 27

Реакције посетилаца на музејски театар

Према Вашим сазнањима, како посетиоци реагују на музејски театар? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Реагују одушевљено (хвале представу, разговарају са ауторима или извођачима након представе, препоручују је, чак се и враћају на репризна извођења)	13 (76,5%)
Реагују добро (разумеју представу, допада им се, али без наглашених реакција)	6 (35,3%)
Реагују осредње (нису нарочито одушевљени, али нису ни разочарани)	1 (5,9%)
Реагују негативно (не допада им се представа, не разумеју садржај)	0 (0%)
Реагују незаинтересовано (представа их ни на који начин не дотиче)	0 (0%)
Друго	0 (0%)

Табела 28

Функције музејског театра

Да ли музејски театар у Вашем музеју служи едукацији, забави или емоционалном ангажовању посетилаца? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Едукацији	14 (82,4%)
Забави	10 (58,8%)
Емоционалном ангажовању посетилаца	9 (52,9%)

Табела 29

Место извођења музејског театра

Где се изводе представе музејског театра у Вашој установи? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Најчешће у склопу сталне поставке	10 (58,8%)
У склопу повремене изложбе	4 (23,5%)
У дворишту, атријуму, башти музеја, испред музеја	2 (11,8%)
У холу музеја, на степеништу	3 (17,6%)

На оригиналном месту одржавања неког догађаја или на месту рођења/живљења историјске личности	1 (5,9%)
На улици, тргу, у парку...	1 (5,9%)
У позоришту или другој сличној установи	2 (11,8%)
Друго:	
- у великом свечаном салону дворца Фантаст, а изван дворца у великим салама музеја, галерија, палата и других двораца ...	2 (11,8%)
- у Кино сали музеја	

Табела 30

Корелација теме музејског театра са темама из музеја

У којој мери теме музејског театра корелирају са темама из Вашег музеја (са експонатима, личностима, догађајима)?	Број испитаника/ процент
Корелирају у потпуности	16 (100%)
Корелирају осредње	0 (0%)
Уопште не корелирају	0 (0%)

Табела 31

Наплаћивање музејског театра

Да ли наплаћујете гледање музејског театра?	Број испитаника/ процент
Да	8 (50%)
Не	8 (50%)
Понекад	0 (0%)

Табела 32

Учешће посетилаца у музејском театру

Да ли омогућавате посетиоцима да на неки начин учествују у музејском театру? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Да, имају могућност коментарисања након изведбе	13 (76,5%)
Да, кроз партиципативне делове (обилазак поставке, разговор са глумцима, дегустација пића или хране, костимирање и фотографисање, упознавање реквизита)	9 (52,9%)
Да, имају могућност да понуде идеју о томе какав би евентуално могао да буде крај представе	2 (11,8%)

Не, посетиоци имају улогу класичне публике (седе/стоје, посматрају, аплаудирају)	2 (11,8%)
Друго	0 (0%)

Табела 33

Трајање представе музејског театра

Колико у просеку трају драмске представе у Вашем музеју?	Број испитаника/ процент
До 15 минута	1 (6,25%)
Између 15 и 30 минута	6 (37,5%)
Између 45 и 60 минута	8 (50%)
Дуже од 60 минута	1 (6,25%)

Табела 34

Број присутних посетилаца

Колико у просеку посетилаца присуствује музејском театру?	Број испитаника/ процент
Мање од 10	0 (0%)
Између 10 и 20	2 (12,5%)
Између 20 и 30	6 (37,5%)
Више од 30	8 (50%)

Табела 35

Костими у музејском театру

Да ли су извођачи посебно костимирани за време извођења музејског театра?	Број испитаника/ процент
Јесу	14 (87,5%)
Нису	1 (6,25%)
Изводимо такву врсту музејског театра да нам костими нису битни	1 (6,25%)

Табела 36***Реквизити током извођења музејског театра***

Да ли извођачи користе музејске предмете у току извођења? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Користе оригиналне предмете	4 (23,5%)
Користе реплике и моделе	9 (52,9%)
Не користе	6 (35,3%)
Друго: - користе их само као део сценографије - користе предмете из резервног фонда	2 (11,8%)

Табела 37***Инспирација и идеје за потребе музејског театра***

У чему/коме проналазите инспирацију за музејски театар? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
У музејским експонатима (слике, скулптуре, графике, предмети)	8 (47,1%)
У животима историјских личности	10 (58,8%)
У причама, легендама, догађајима	9 (52,9%)
У фотографијама из прошлости	5 (29,4%)
У људима са којима сарађујемо (нпр. особе које припадају специфичној категорији посетилаца или сарадника, глумци, спољни сарадници)	3 (17,6%)
У наслеђу уопште	7 (41,2%)
Друго	0 (0%)

Табела 38***Помоћ при реализацији музејског театра***

Да ли Вам у креирању музејског театра помаже неко од колега (стручна помоћ, израда реквизита, костима, подршка било које врсте)? (могућност више одговора)	Број испитаника/ процент
Кустоси одређених профила	8 (50 %)
Чланови педагошке службе	8 (50 %)
Помоћно особље	6 (37,5%)
Директор	3 (18,8%)
Колеге/колегинице из других музеја/галерија	1 (6,3%)

Друго:

- ПР служба (рекламирање програма); помоћно особље (кување кафе и послуживање гостију током представе); обезбеђење (постављање и склањање столица и предмета из поставке за представу);
- Спољни сарадници за израду реквизита;
- Музеј је до сада радио са преузетим пројектима. У Музеју савремене уметности не постоји радно место едукатора, тако да не постоји ни особа која би се бавила осмишљавањем и креирањем музејског театра; 4 (26,8%)
- Учитељи и наставници из основних школа.

ПРИЛОГ 1

Одговори на отворено питање „Ваш општи утисак о музејском театру” у оквиру упитника „Доживљај музејског театра”:

„Сматрам да се увођењем музејског театра може приближити много ствари из историје боље него сталним изложбама. Искрено, некада изложбе могу бити по мало досадне, поготово млађој генерацији у данашње време и мислим да може да их заинтересује више ако се уведе неки вид забаве као што је музејски театар.”

„Мислим да ће се на тај начин убити монотоност сталне поставке, односно, верујем да ће привући и ону публику која је већ много пута обишла музеј.”

„Музејски театар крије огроман потенцијал за приближавање историје и културе младима који су далеко од поштовања и љубави према традицији и култури свог народа. Може служити као веома ефектна едукативна форма ако се ради на исправан начин.”

„Едукативно, динамично, занимљиво, другачије, треба да живи таква форма.”

„Задивљена сам могућностима музејског театра.”

„Музејски театар може у великој мери да оживи статичне поставке музеја и може да привуче разнолику публику да посети музеј (чак и ону која није блиска музеју).”

„С обзиром на чињеницу да су музеј и позориште две моје велике пасије, јасно је колико на мене инспиративно делује спој та два. Статичност музејских садржаја и изражена динамичност музејског театра су одличан спој. Као неко ко је имао прилику да посматра стварање драмског приказа на задату тему, могу да кажем да сам увек осетила посебну врсту узбуђења и задовољства након реализације представа музејског театра. Од избора глумца, поделе улога, увежбавања текста, избора костима, сценографије до наклона на крају представе, све ми је занимљиво и драгоцено искуство. Тема која се обрађује је музејска и говори о културном наслеђу на један посебан начин и пружа чаролију позоришта.”

„Предивно, свиђа ми се, занимљиво.”

„Одлична идеја, много лакше се памти, занимљиво и за младе и за старије, одлична замисао.”

„Музејски театар је, по мом мишљењу, врло корисна ствар због динамичне едукације.”

„Сматрам да је музејски театар врло користан начин помоћу којег публика може да се едукује о културном наслеђу и на другачији, инспиративан начин дође до сазнања која ће им (по мом мишљењу) више приближити тему него нпр. кустоско вођење кроз изложбу, баш због емотивне компоненте и динамичности саме представе. Наравно, од саме публике зависи степен интересовања за тему, али овим путем може на интересантан начин да се упозна са музејским темама. Мислим да овај вид интеракције са посетиоцима може додатно да привуче публику, што на неки начин и јесте сврха музејског театра. Такође, млађа публика би се више заинтересовала за овај вид музејског програма. Млади (искључиво средњошколци и старији основци) не долазе у музеј због вођења кроз изложбу или радионица (осим, наравно, кад је то обавезно у склопу школе). Музејски театар као вид 'вођења кроз изложбу' би им се више допао и чак подстакао да касније поново дођу у музеј, науче нешто ново и упознају се са радом музеја. За мене је музејски театар био једно дивно искуство, научила сам много о културном наслеђу и кроз само волонтирање у музеју, али поготово уз рад на представи јер ми је пружио да се креативно изразим и нађем инспирацију у теми која ми самој никад не би пала на памет, на начин на који никад нисам радила. Углавном пишем песме и кратке приче, те је склапање сценарија за мене био нови свет и нешто у шта се сама вероватно никад не бих упустила. Да скратим, цело музејско искуство ми је отворило нова врата, али је музејски театар оставио посебан утисак и променио перспективу на више нивоа. Хвала на свему.”

„Важан за развој културног идентитета кроз музику и игру.”

„Пуно зависи од самих људи укључених у процес. Драган Киурски је сјајан и доказано успешан у вођењу, креирању садржаја и пријатан за публику. Дакле, увек је до људи.”

„Али музејски театар је свакако нешто што сматрам приликом да музеји живну и доведу нову публику.”

„Креативност!”

„Предивна едукативна идеја.”

„Свиђа ми се и мислим да је то одлична идеја за лакше разумевање теме, све похвале.”

„Превазилази сва моја очекивања у позитивном смислу...људи, ресурси...”

„Мислим да представља један изузетно креативан, едукативан и забаван вид комуникације са публиком и то свих узраста. Деца кроз учешће могу да на занимљив начин стекну знање о одређеним темама, личностима, догађајима. А гледајући из перспективе оног који то реализује као идеју, односно врши један облик музеализације свакако је изазовно, али и прекреативно.”

„Сматрам да је музејски театар одличан начин да се деци и младима приближи, не само наша историја, већ и музеј као институција, који не треба да представља нешто страшно и напорно, већ нешто блиско, занимљиво и едукативно.”

„Веома неопходан вид музејске делатности који може да допринесе упознавању културног наслеђа и његовој популаризацији, посебно ако подразумева укључивање млађе популације.”

„Мени се допада такав вид оживљавања, нпр. изложбе, јер и нека мање популарна (занимљива) изложба кроз музејски театар постаје интересантнија већем броју посетилаца. Музејски театар треба што више практиковати као форму комуникације са публиком.”

„Похвала!”

„Музејски театар, као и обичан театар, наводи на размишљање и критички став. Едукује нас и омогућава да снажније одреагујемо.”

„Сјајан утисак. Увек се пријатно изненадим. Једва чекам нову представу.”

„Допада ми се. Волим театар, па самим тим и музејски.”

„Више бих волео да глумите краљевску породицу, али све у свему четворка.”

„Врло је добар. Оцена 4.”

„Интересантна форма. Занимљиво је било и што сте укључили школарце у пројекат (коринђање, конкретно). Мислим да би било интересантно да такви пројекти (у којима би учествовала деца из вртића, основних и средњих школа) буду чешћи, да буду редовна активност музеја.”

„Врло сте активни и само напред.”

„Музеј је статичан (барем наш). Театар га покреће.”

„Сама идеја музејског театра ми се веома допада. Више пута треба да се понавља, да што више људи види те представе.”

„Занимљив и поучан начин да се прикаже наслеђе.”

„Динамично, другачије, подстиче на размишљање, прија без обзира на тему, али само праћен и осталим видовима презентација у музеју.”

„Одличан начин да се посетиоци снажније увуку у изложбе, доживе их и разумеју дубље.”

„Одличан је.”

„Занимљив и несвакидашњи начин да се посетиоци музеја упознају са темом. Имају могућност да више науче у случају да не желе да читају текст који прати изложбе.”

„Било ми је велико задовољство што сам током представе о Меланији Гајчић био део музејског театра и то је за мене било веома позитивно, едукативно и значајно искуство.”

„Треба користити све могућности како би се приближило посетиоцима време и догађаји из прошлости.”

„Музејски театар на јединствен начин приказује публици историјске догађаје или личности, уједно је и занимљив начин који публици дочарава нове информације за које до сада нису били информисани.”

„Учесници (глумце) музејског театра могу пробудити у себи скривене вештине за које нису до сада били свесни, а уједно их ослобађа од треме на сцени, подстиче креативност, инспирацију, динамику, буђење разних емоција код учесника (глумца) и посматрача (публике).”

„Сматрам да је музејски театар изузетно занимљив начин представљања историје. Уз помоћ њега се одређени догађаји или личности могу представити на интересантнији начин него што би то било учињено приликом вођене изложбе. Такође, само стварање музејског театра је јединствено искуство у коме сам уживала и научила много тога, како о историји и Мели, тако и о тимском раду. Посебно бих нагласила да су Драган и Ката (музејски едукатори) били дивни у целом процесу настанка театра и имали одличну сарадњу са учесницима.”

„Идеалан концепт едукативног карактера, дивна прилика за развитак маште, интелигенције, разумевање наслеђа, допринос сваком, било да учествује или је посетилац.”

„Фантастична форма која поред интеракције има вишеструку димензију непосредног креативног израза свих који у њој учествују.”

„Супер организација, презентација и веома занимљив начин едукације посетилаца.”

„Музејски театар је веома занимљив и добар, сматрам да треба да настави да се развија и улепшава.”

„Одличан начин представљања наслеђа кроз младе генерације.”

„Креативно и све у свему забавно искуство.”

„Занимљива и забавна форма за све генерације. Волела бих да постоји више оваквих представа.”

„Музејски театар је тренутно најкреативнија, најдинамичнија, најразумљивија и најзанимљивија форма комуникације наслеђа са широм публиком, посебно у музејском простору.”

„Изузетна интермедијална форма којом се повећава у значајној мери доживљај о одређеној музејској теми.”

„Изузетан, оплемењујући, интересантан – досади нема места.”

„Интересантно и занимљиво... другачија интерпретација од изложбе, али подједнако поучна.”

„По мени, музејски театар је одличан начин да се одређени догађај или личност прикаже и приближи, боље схвати радња или историјска личност о којој је. Мислим да би сви требали подједнако да буду укључени, да имају прилику да развијају своју креативност и различите способности, наравно – ако су заинтересовани. Доста помаже у развијању

личности, пробијању одређених страхова и напредовању, нарочито кад су деца у питању. Лакше се памте детаљи јер је све представљено кроз причу и интерпретирано кроз плес, глуму, пантомиму.”

„Драго ми је што је моје дете било део ових представа, поучно и корисно искуство за развијање самопоуздања, личности и маште.”

„Врло позитивно.”

„Он је дао дух музеју.”

„Овакав вид презентација музеја, грађе и рада чини да музеј на савремен и занимљив начин пружа своје програме и садржаје корисницима.”

„Сјајно, само наставите тако.”

„Све похвале на идеји, реализацији...”

„Музејски театар је у својој целини јако користан, колико публици, толико и глумцима. Оживљава музеј, даје му нову димензију и приближава одређену тему и чини је занимљивијом.”

„Јако забавно и едукативно приближавање историјских догађаја.”

„Нисам струковно довољно поткована у вези са театром, тако да је за мене театар, за сада, нешто егзотично. Мислим да свакако треба више радити на музејском театру, јер је, по мом мишљењу, његова основна улога да деца нешто науче, а уз то се добро забаве и самостално креирају ток театра, уз менторство педагога. Важно је само одвојити шта је музејски театар (припрема га педагог, у вези са музејским темама, у сарадњи са ученицима), а шта је популистички театар који је базиран на историјским личностима или темама, који се стицајем околности може одиграти/гостовати у неком музеју.”

„Музејски театар коме сам имала прилику да присуствујем није партиципативан, тако да сваки програм који је тако конципиран (да је публика пасивна) није довољно добар. Форме музејског театра у којима се посетиоци укључују у програм су много инспиративније и ближе симбиози музеја и театра. Уколико су посетиоци пасивни конзументи садржаја, то је онда 'чист' театар, само у другом окружењу.”

„Забаван, едукативан, креативан, стручан.”

„Установе и институције културе у крајњој линији постоје због грађана – оних који их финансирају. Укључивањем грађана у програме установа културе доприноси се демократизацији друштва, а с друге стране, стручњаци остварују своје циљеве и упознају ширу јавност са културним наслеђем које им је поверено на чување.”

„Занимљив пројекат који оплемењује културни живот града.”

„Допада ми се, забавно је, едукативно и другачије. Погодно је поводом неких посебних догађаја.”

„Учествовао сам као глумац у првој представи 2012. године, још као дечак. Мислим да је то сјајна ствар, где се без притиска, кроз забаву, деца уче драмским, али и историјским (музејским) лекцијама.

ПРИЛОГ 2

Сценарио за партиципативну представу „Ко је била Меланија Гајчић Мела?“

Сценарио представе:

ЛИЦА:

Меланија Гајчић

Марија Гајчић – мајка

Михаило Гајчић – брат

Јован Николић – муж

Георгије Николић – отац

Павле Гајчић – син

Марина Зубанов – жена

Чиновници

МЕЛАНИЈА ГАЈЧИЋ

ЧИН ПРВИ

СЦЕНА ПРВА

(Млада Мела, у жалости, стоји крај гроба свог оца Димитрија и држи цвеће које му је донела. Замрзнута је док наратор не изађе из собе. Положивши цвеће крај очевог гроба, окреће се према публици. Ту почиње њена прича.)

МЕЛА: Ех, колико сам суза тада пролила. Изгубила сам оца, свог идола. Погинуо је у рату са Мађарима, у бици код Мокрина. Оставио је свој чиновнички посао и храбро се придружио часној српској војсци.

(Креће се према излазу, полако, сталожено.)

МЕЛА: Њега је то коштало главе, а нас целог имања.

(Полако одлази у суседну собу, говорећи: Већину смо изгубили, поделили...

Два чиновника је чекају крај врата са папирима које треба да потпише. Док их потписује говори.)

Све само да измиримо његове прљаве дугове...

(Док се она окреће мајци, чиновници посматрају папире и одлазе са сцене.)

СЦЕНА ДРУГА

(Мајка, болесна, лежи у кревету. Поред ње је Михаило, који је, клечећи, држи за руку. Код прозора је једна служавка која стоји као залеђена фигура. Меланија се окреће и приближава кревету.)

МЕЛА: Мајка се у међувремену разболела.

(Меланија седе на столицу поред кревета и хвата мајку за руку.)

Није могла више да издржи. Изабрала је да се придружи свом драгом Димитрију.

(Устају, држећи се за руке. Док Меланија говори, Михаило одлази са сцене.)

Оставила ме је са шеснаестогодишњим братом о коме нисам могла сама да се старам.

(Одлучна, окреће се публици.)

Знала сам да морам хитро да реагујем!

СЦЕНА ТРЕЋА

(Меланија се приближава столу како би читала књигу. Служавка јој сипа чај и враћа се код прозора. Док га испија, улазе очекивани гости.)

ГЕОРГИЈЕ: Добар дан, госпођице Гајчић.

МЕЛА: Ох, добар дан.

(Док се поздрављају љубе јој руку, она их наводи да седну преко пута ње. За то време улази у собу друга служавка која стоји код полифона.)

МЕЛА: Изволите, седите. Раскомотите се слободно.

ГЕОРГИЈЕ: Морам рећи да сте нам указали велику част, госпођице Гајчић.

МЕЛА: Задовољство је моје, господо Николић. Да ли сте за неко пиће?

ГЕОРГИЈЕ: Само чашу воде, молим Вас, пиће ми не прија више као у млађим годинама.

ЈОВАН: Е, па, богами, мени прија. Чашу коњака, ако је могуће.

МЕЛА: Ержика, донеси нам пиће.

(Ержи климну главом и одмах оде да узме чаше. Док она ставља пиће на сто, разговор се наставља. Ержи се у једном моменту склања код прозора поново и ту остаје залеђена.)

МЕЛА: Шта вас доводи у мој скромни дом, господо Николић?

ГЕОРГИЈЕ: Одмах ћемо прећи на ствар, госпођице Гајчић. Предлажем да се наше две породице уједине. Дошли смо да Вас запросимо.

ЈОВАН: Мислио сам да, како би се све завршило брзо и безболно, одемо у цркву што пре. Да ли се слажете, оче?

ГЕОРГИЈЕ: Наравно да се слажем!

ЈОВАН: А Ви, госпођице Гајчић?

МЕЛА: Ако је то због добробити наше две породице, (публици) а нарочито наше, у овим кризним тренуцима, онда се и ја слажем!

(Сви устају, састају се код прозора, где Мели Јован ставља прстен. Ержика се склања од прозора ближе витрини са леве стране, вади марамицу из џепа и брише сузе радоснице. Друга служавка пушта полифон и смеши се својој газдарици. Јован и Мела се држе за руке, гледају публику уз осмех, након чега им Георгије честита. Поздрављају се и обојица одлазе. Мела се окреће прозору. Замишљена је и забринута. Ержика за то време склања чаше, па и столице, и стаје код прозора са друге стране.)

СЦЕНА ЧЕТВРТА

(Мела се окреће публици и прилази столу како би села. Док то ради говори.)

МЕЛА: Удала сам се за Јована Николића, кикиндског чиновника, како бих осигурала положај и повратила део одузете имовине. Но, то није ишло лако, имање је још дуго било запечаћено. Како правно није имало власника, нико није могао ни да га користи. Осим тога, имала сам још један проблем – Михаило још није постао пунолетан, а ја нисам могла да добијем старатељство над њим.

(Улази чиновник који Меланији пружа папире из Магистрата. Он је наметљив и нападан, а Меланија полако губи стрпљење.)

МЕЛА: Како мислите не може? То имање је припадало мом оцу, мојој породици! Не можете тек тако да га узмете!

(Чиновник покушава да побегне и правда се)

ЧИНОВНИК: Жао ми је, гђо Николић, ја ту ништа не могу без одобрења. Пријатан дан!

(Уз наклон и исхитрено чиновник одлази са сцене. Меланија је бесна.)

МЕЛА: УФ! Само кад се сетим колико пута сам одлазила у Магистрат да тражим оно што ми рођењем припада! Узалуд.

(После кратке паузе, Мела посматра папире, Ержика ставља црну траку на слику Мелиног мужа на зиду.)

МЕЛА: Десила се још једна породична трагедија.

(Прилази слици, тужно је гледа, Ержи брише сузе, као и друга служавка.)

Јован се разболео и умро после 5 година брака. (Пауза, при којој Меланија ставља прстен на слику.) Изгубила сам мужа. (Ержика навлачи завесу, гасе се светла; за време мрака Ержи склања једну столицу у суседну собу.)

КРАЈ ПРВОГ ЧИНА

ЧИН ДРУГИ

СЦЕНА ПРВА

(Меланија седи за столом у углу собе, са пунђом на потиљку, Ержика јој намешта косу, склања се код прозора кад ова почиње да говори.)

МЕЛА: Обећала сам да се више нећу удавати. Зато сам сву своју енергију утрошила на имање. Када је Михаило коначно постао пунолетан, имање се водило као заједничко.

(Михаило долази и доноси Мели рачуне за имање. Они разговарају, а разговор полако прелази у свађу.)

МИХАИЛО: Здраво сестро, донео сам ти рачуне за овај месец.

(Седа за сто и чита новине које је успут донео.)

МЕЛА: Надам се да је све прошло како треба...

МИХАИЛО: О да, јесте. Само... Продао сам г. Милићу парче њиве.

МЕЛА: Шта си урадио? Због чега?

МИХАИЛО: Понудио ми је велику своту. 200 форинти, Меланија.

МЕЛА: Мхмм... И, где су сад те паре?

МИХАИЛО: Па...

МЕЛА: ЗНАЛА САМ! Опет си то урадио! Не могу да верујем!

МИХАИЛО: Нисам имао избора. У великим сам дуговима, знаш! Морам некако да их отплатим.

(Михаило се у том моменту замрзава, а Меланија се окреће публици како би објаснила ситуацију.)

МЕЛА: Као и већина мушкараца, мој брат је имао ту лошу навику да се коцка. Иако није био добар у томе, био је упоран да настави. Често је улагао делове имања и новац који смо зарађивали. Пробала сам све како бих га одвратила од тога, али безуспешно.

(Мела баца папире на сто, изнервирана, обраћа се брату.)

МЕЛА: Имала сам савршен план. Савршен. То је могло да буде најлепше имање у Кикинди! А шта ти радиш?! Само трошиш, и трошиш, и трошиш, и трошиш! Колико пута сам ти рекла да не преговараш мени иза леђа. Због тебе ћемо све изгубити.

(Михаило је зурio у њу, па се полако вратио својим новинама.)

МИХАИЛО: Зашто увек сву кривицу сваљујеш на мене, Меланија? То није само твој посед.

МЕЛА (публици): О томе вам причам! Неће да ме слуша. Губили смо имање, део по део.

(Окреће се брату.)

МЕЛА: Излуђујеш ме!

(Излази у суседну просторију, тамо хода лево-десно. Док је она тамо, Ержика склања чаше са стола. Мела се враћа, седа поред њега и започиње разговор.)

МЕЛА: Како би било да га поделимо?

МИХАИЛО: Молим?

МЕЛА: Да поделимо имање. Ти добијеш твоју половину, ја своју. Тако можеш са својим делом да радиш шта ти је воља.

МИХАИЛО (пружа руку): Договорено!

(Михаило одлази уз наклон, а Меланија наставља да рачуна.)

МЕЛА (публици): Као што видите, он није имао ништа против, што ми је додатно давало снагу да остварим оно што сам замислила.

(Она седа на столицу, склања папире. Долазе један по један грађани од којих купује земљу. Успут и говори.)

Мало по мало, увећавала сам свој део имања. Постала сам једна од најбогатијих људи у Кикинди.

СЦЕНА ДРУГА

(Пауза, осмех јој полако нестаје. Она устаје и седа на другу столицу.)

МЕЛА: Али, тужна истина је да нисам имала коме да га оставим. Очајнички сам желела децу. Родила сам их двоје. Моја ћерка Екатарина није дуго живела. Планирала сам да сину Павлу оставим све. Наследио би све што сам изградила. Брат ми се у међувремену оженио.

(На сцену долазе Михаило и његова жена, грле се, Мела им честита.)

МЕЛА: Честитам! Ох, како сам срећна због вас. Нека вам је са срећом!

(Михаилова жена одлази, он хода по соби забринуто, Мела га прекида.)

МЕЛА: Шта се десило, брате?

МИХАИЛО: У питању је моја слушкиња. Добила је сина, ванбрачно. Назвали смо га Михаљ, по оцу. Да ли би могао да живи код тебе?

МЕЛА: Наравно да сам га усвојила.

(Михаило јој у знак захвалности љуби руке и одлази. Убрзо се из суседне просторије чује смех деце која се играју. Мела долази до врата, склања завесу и опомиње их.)

МЕЛА: Хајде, полако, лепо се играјте!

(Уз осмех, Меланија код прозора изговара)

МЕЛА: Деца.

(Нестаје јој осмех. Сада је безлична, хладна, гледа у прозор.)

Мој брат Михаило преминуо је млад, у 34. години. Купила сам и његов део имања. Испунила сам себи жељу, очево имање је било обједињено.

(Долази Павле са женом.)

ПАВЛЕ: Мајко, желим да упознаш неког. Ово је Марина. Дошли смо да питамо за твој благослов.

МЕЛА: Ја, ја... не долази у обзир!

ПАВЛЕ: Зашто? Дај ми један добар разлог зашто ми она не би била жена.

МЕЛА: Јер, сине, она је твоја крв, побогу!

ПАВЛЕ: Није ми рођена сестра. Ко зна које је колено!

МЕЛА: Само, само иди. Морам да размислим.

(Павле одлази, враћа се са Марином и бебом.)

МЕЛА: Све у свему, нисам могла да их спречим. Добили су сина. Мали Димитрије је био савршен. Могао је да има све. Коначно сам имала породицу какву сам желела. Али, све што је лепо, кратко траје.

(Павле одлази са бебом, Марина седи погнуте главе и плаче. Мела је очајна, а слушкиње полако прекривају сав намештај црном тканином.

Само 9 месеци. 9 месеци, Боже! Павле је био скрхан. И њега сам изгубила. Све, све је било узалуд!

Гасе се светла, сви одлазе са сцене. Односе се столице. Ставља се хоклица испред стола. Слушкиња просипа бонице грожђа.)

КРАЈ ДРУГОГ ЧИНА

ЧИН ТРЕЋИ

(Мела улази на сцену, а онда се у једном моменту сагиње, клекне и четвороношке скупља бобице грожђа.)

МЕЛА: Морам сакупити још ово мало грожђа, ускоро ће слава, па да имамо за причест.

(Седне на хоклицу.)

Све је изгубило смисао. За шта сам се ја трудила? Мучила! Ко ме да оставим? Ко ће то знати да цени, да чува као своје?

Подигла сам капелу у коју сам их пренела. Сви су били на окупу – и отац, и мајка, и Михаило, и Павле и Димитрије. Само су мене чекали. Али мене је нешто друго вукло, терало ме да наставим свој живот. Желела сам да помогнем, да бар другима учиним, ако мени није суђено.

Напустила сам Кикинду и започела живот на салашу у Тоби. Прозвали су ме сиротињска мајка. Помагала сам сиромашнима, угроженима и болеснима. Окренула сам се Богу. Само ми је он остао. Саградила сам манастир надомак града, на месту где сам пренела посмртне остатке своје породице. Написала сам нови тестамент, све што сам имала оставила сам њему. Желела сам да манастир Свете Тројице буде мој једини наследник.

Једне вечери, не сећам се, ваљда пред Ђурђиц, видела сам лик Богородице...

(На вратима се појављује лик богородице, Мела пали свећу, приближава се, доживљава блаженство, накашљава се и одлази са хоклицом.)

КРАЈ ТРЕЋЕГ ЧИНА

(Наратор долази на сцену.)

Меланија је умрла у 83. години. После њене смрти манастир је наследио сву њену имовину и уштеђевину. У тестаменту су писала сва упутства везана за трошкове и порезе. Један део новца је оставила за школовање и помоћ сиромашним ученицима. Меланија је имала буран и динамичан живот пун успона и падова. Упамћена је као једна од највећих кикиндских добротворки. Ипак, Кикинджани не знају много о њој. Овај пројекат је само један од начина да очувамо, па чак и оживимо дух и сећање на ову дивну жену. Хвала вам на пажњи, надамо се да сте уживали.

КРАЈ

ПРИЛОГ 3

Одговори на отворено питање „Шта видите као проблем у реализацији музејског театра у Вашој установи?“ у оквиру анкете „Музејски театар у Србији“:

„Спомен-збирка Павла Бељанског не поседује довољно помоћних просторија које би чланови Театра младих могли да користе (за одлагање личних ствари, за пресвлачење и припрему за извођење представа). Музеј у основи није уређен тако да може да пружи потпуну подршку реализацији оваквих програма.”

„Недостатак времена и музејског особља које би могло више да се посвети реализацији оваквих програма. Понекад неразумевање колега у Галерији за овакав вид рада (нпр. заузима одређене изложбене сале на дужи временски период када онда оне нису доступне редовној публици).”

„Боља повезаност са образовним установама допринела би лакшој организацији гостовања представа у школама.”

„Финансијска средства представљају велики проблем да би се монодрама чешће изводила. Под тим подразумевам хонорар за глумицу.”

„Недовољна заинтересованост запослених.”

„У Музеју града Београда постојала је само монодрама 'На кафи код кнегиње Љубице', смрћу колегинице престало је њено извођење. Нема стратешке опредељености да се такве ствари раде у музеју, чак је и представа о којој је реч и која је имала изузетан одзив публике, настала као стицај срећних околности. Било је и других покушаја – у оквиру програма Музички сводови Београда, који је рађен у сарадњи са организацијом Културни елемент, реализовано је више програма тог типа, али је од 2019. године укинута финансирање тог програма избацивањем из редовног музејског програма.”

„Недостатак простора на сталној поставци, недовољно слуша за вид реализације.”

„Установа је затворена, до даљњег.”

„Тешкоће у окупљању деце-глумаца и техничкој логистици.”

„Тренутан проблем је недостатак кадра који би се посветио оваквој врсти педагошке активности, услед преоптерећења педагога око редовних активности (вођења кроз поставку, организовања програма за средњошколце и децу школског узраста, организовања изложби, осмишљавања различитих пројектних активности и друго).”

„Недовољан број запослених у Едукативном одељењу.”

„Недостатак лица која би асистирала у реализацији представе, реквизитер, светло, музика ...готово изостанак сарадње са кустосима стручњацима за поједине области и тематске оквире у циљу рецензије или идејних решења, манипулација луткама, нехомогеност публике, просторна скупеност, неатрактивност сценографије...”

„Ограничен, мали простор, недостатак људи за реализацију представе.”

ПРИЛОГ 4

Сценарио за представу „Човек пева после рата”

Глумац представу започиње тако што седи у једном углу изложбе и неповезано, замишљено понавља стихове своје песме:

„Крв до колена, седа коса, јутарња роса, мутно море...”

Затим се обраћа публици:

„Рат је апсурдан, знате. Нарочито ако у њему учествујете на туђој страни и за туђе интересе. Као човек који се вратио из рата, осетио сам разочарање јер се ништа није променило на социјалном плану. Наишао сам на појаве и поступке који изазивају згражавање, чемер... и бес.

Крв до колена, седа коса, јутарња роса, мутно море...”

Глумац устаје са столице и започиње рецитовање прве строфе песме:

„Ја сам газио у крви до колена,

и немам више снова.

Сестра ми се продала

и мајци су ми посекли седе косе.

И ја у овом мутном мору блуда и кала

не тражим плена;

ох, ја сам жељан зрака! И млека!

И беле јутарње росе!”

„Рођен сам у Великој Кикинди, у последњој години XIX столећа, 19. јула. Мајка ми се звала Ракила, а отац Коста. Имао сам две сестре, Јелену и Александру, као и брата Спасоја. Када сам имао осам година умрла ми је мајка. Након мајчине смрти, мој отац се поново оженио. У овом браку родило се још петоро деце, од којих је троје умрло на породу. Основну школу сам завршио у свом родном граду, а средњу сам похађао у Темишвару, где сам се преселио заједно са породицом 1911. године.”

„Крв до колена, душманин клети, к врагу и Богу, човек и ров”, понавља замишљено.

„Ја сам се смејао у крви до колена,

и нисам питао: зашто?

Брата сам звао душманом клетим.

И кликтао сам кад се у мраку напред хрли,

и онда лети к врагу и Бог, и човек, и ров.

А данас мирно гледам како ми жељну жену

губеви бакалин грли,

и како ми с главе, разноси кров,

и немам воље – ил’ немам снаге – да му се светим.”

Глумац устаје и показује на део изложбе који презентује окупацију Кикинде:

„Мој родна Кикинда, мој равни Банат у то време су били део Аустроугарске монархије. Када је почео Први светски рат мој отац је мобилисан и тада сам морао преузети сву бригу за браћу и сестре. Редовно сам добијао обавештења из Кикинде. На почетку рата

аустроугарска власт је затворила све српске националне организације. Забрањено су излажење свих српских часописа, а Соколско друштво је престало да ради. Током јула 1914. ухапшено је и интернирано 24 Кикинджана. Нису сви Кикинджани послати на исто бојно поље. После обуке, Немци и Мађари су послати на балкански фронт, а Срби на источни, а касније на италијански фронт.

Године 1917. и ја сам се придружио војсци, а већ следеће године у марту, пре него што сам матурирао, сам мобилисан. Послат сам на италијански фронт.”

Глумац облачи војнички шињел, узима пушку и ставља је на раме. Показује сцене из борбе.

„Ја сам до јуче покорно сагибо главу
и бесно сам љубио срам.
И до јуче нисам знао судбину своју праву –
али је данас знам!”

„Крајем октобра 1918. године у изношеном шињелу бивше војске и бивше царевине, у грозници туберкулозе и са бронхитисом вратио сам се из рата кући сав исцрпљен. Када сам се одморио и прездравио, отишао сам у Темишвар где сам затекао *непријатељску* српску војску. Тамо сам наставио да радим за српску војску као тумач и писар. Основао сам књижевну групу *Коло младих Срба* и часопис *Слога*.”

„Ох, та ја сам Човек! Човек!
Није ми жао што сам газио у крви до колена
и преживео црвене године Клања,
ради овог светог Сазнања
што ми је донело пропаст.”

„Након што је српска војска напустила Темишвар, преселио сам се у Београд. На Универзитету у Београду сам уписао Филозофски факултет. Остваривао сам сарадњу са разним књижевним часописима, укључујући *Слогу* и *Дан*. Студије сам напустио, али сам завршио курс педагогије. 1920. године постављен сам за учитеља у Ченеју, на самој граници са Румунијом. Те исте године сам се венчао са Милојком Малетић.”
Показује Ченеј на мапи.

„Као војни обвезник 1921. године поново сам позван у војску, у Кратово. Због лошег здравственог стања, болестан од туберкулозе, исте године вратио сам се кући, у Ченеј. Након тога сам се преселио у Ковин где сам радио као наставник. Ченеј је у међувремену припао Румунији, а Милојка и ја смо без пасоша остали раздвојени – ја на самрти у Кикинди, а Милојка у Ченеју. Била је 1924. година. Милојка није могла да дође на моју сахрану. У рату сам био сведок туђих смрти, а у миру сам очекивао своју.”

Финале:

„И ја не тражим плена:
ох, дајте мени још шаку зрака
и мало беле, јутарње росе –

остало вам на част!”

Глумац затим, ходајући уназад, пролази кроз црну завесу чиме симболично представља крај песниковог живота.

ПРИЛОГ 5

Сценарио за представу „Музеј на сцени”

- Девојчица наратор се обраћа публици у свечаној сали музеја, најављује представу и открива како ће група деце након неколико дана учења и увежбавања извести драмски приказ о наслеђу Кикинде. Нараторка је присутна у свим сценама, објашњава радњу и олакшава њено разумевање.
- На сцену (испред платна) излази неколико деце која формирају облик степе (високе траве) и уз звуке праисторијске музике преносе једну кост из руке у руку изнад својих глава уводећи публику у тему о мамутици Кики. Иза платна се појављује сенка Кике са младунчетом.
- Иста деца која су приказала сцену са степом полако попримају улоге праисторијских људи који показују различите радње: покушај добијања ватре, лов и живот у племену.
- Следи сцена која осликава настанак и изградњу града. Иза платна дечак у улози Кристифора Кенђелца опонаша радњу из легенде: долази у чамцу, излази из њега и осматра околину, забада заставу у земљу и узвикује „Овде остајемо!” Након њега се на истом месту појављује девојчица која у улози Марије Терезије узвикује: „Град мора бити изграђен тако да се све улице секу под правим углом!” Испред платна се формира врста деце која у рукама држе старе разгледнице Кикинде великог формата и на тај начин показује публици како је град некада изгледао. На сцену, на бициклу, ступа дечак, чиме се ставља нагласак на моменат појаве бицикла као новог превозног средства.
- У сцени која осликава период такозване грађанске Кикинде (крај XIX и почетак XX века) неколико деце у улози некадашњих градоначелника Луке Мајинског и Богдана Живкова, и у улози значајних дама Нине Петровић и Меланије Гајчић плешу уз звуке валцера алудирајући на богат друштвени и музички живот града. Занимљив је податак да су се балови и други друштвени догађаји у Кикинди дешавали баш у сали у којој се представа изводила. У наставку, на сцену наступају дечаци у улози Николе Алексића и Ђуре Пецића, значајних сликара из епохе бидермајер, који сликају портрете горе наведених суграђана. На платну се помоћу сенки назире грамофон.
- У сцени о Сувачи неколико деце уз звуке топота коња својим телима показује механизам млина и коње који га покрећу.
- У последњој сцени се иза платна појављује једно по једно дете држећи у руци предмет и показујући његову намену (пегла на жар, лампа петролејка, обраница, роља за кречење, виле) чиме се приказује начин живота у прошлом веку.

ПРИЛОГ 6

Сценарио за драмску радионицу „Интервју са Миланом Коњовићем“

Уводни део

(Новинарка дочекује групу деце, представља себе и изложбу на којој се налазе. Саопштава ученицима циљеве посете музеју и суптилно их уводи у причу.)

Новинарка: „Добар дан, ја сам новинарка Катарина, запослена сам у локалној новинској кући, и данас ћу заједно са вама, шетајућу кроз ову изложбу, интервјуисати једног познатог сликара. Најпре да вас питам, да ли сте чули за неког сликара?“

Ученици: „Пикасо, Да Винчи, Предић, Дали...“

Новинарка: „Тако је, сви сте у праву, а да ли сте чули можда за Милана Коњовића?“

Ученици: „Јесмо, учитељица нам је причала да ћемо у музеју видети његове слике.“

Новинарка: „Ваша учитељица вам је добро рекла, ова изложба носи назив 'Коњовић у Кикинди' и њу чине управо дела овог сликара. Али то није све што ћете данас имати прилике да доживите. Веровали или не, на изложби је присутан сликар Милан Коњовић.“

Главни део

(Новинарка позива децу да пођу за њом, куца на оближњи покретни зид и симулира улазак у уметников атеље. Иза покретног зида, тумач у улози сликара, обучен у сиви сако умазан сликарским бојама, са палетом и четкицом у руци, опонаша чин сликања. Прекида га куцање, подиже поглед на кратко.)

Новинарка: „Добар дан, господине Коњовићу, да ли сте расположени да попричате са мном и са једном групом ученика?“

Коњовић: „Добар дан, да, добродошли, слободно уђите. Ево само један час да довршим овај детаљ који сам започео.“

(Сликара се удаљава од слике и започиње комуникацију са новинарком и ученицима.)

Новинарка: „Добро, започећемо интервју, ја ћу вам постављати питања, а то ће исто чинити и ученици. Хоћете, молим Вас, најпре да нам се представите, и да нам кажете где и када сте рођени?“

(Новинарка сваки пут када постави питање, принесе диктафон сликаревим уснама како би се стекао утисак стварног интервјуисања.)

Коњовић: „Ја сам Милан Коњовић, сликар. Рођен сам у Сомбору, граду у Бачкој, који поприлично подсећа на вашу Кикинду. Рођен сам давне 1898. године.“

Новинарка: „Опишите нам ваше детињство.“

Коњовић: „Моје детињство је било лепо. Отац ми се звао Давид, мајка Вера. Моји родитељи су осим мене имали још једног сина. Сећам се да сам још у сомборској Гимназији, мислим негде око 1914. изложио своје радове, и то оне које сам насликао у природи. Волео сам да сликам у околини Сомбора – у шумарцима, на салашима. Била је једна шума, Шикара се звала, е ту сам највише волео да идем и да у њој сликам. После те изложбе, кад је у новинама освануо текст о мом раду, знао сам да желим да се бавим сликарством. И после пет година уписао сам сликарство на Академији ликовних уметности у Прагу.“

Новинарка: „Како вам је ишло студирање?“

Коњовић: „Па, искрен да вам будем, није ишло баш најбоље. Мој професор Влахо Буковац ми није пријао. Био је то добар сликар, али као да је већ био мало уморан и некако

незаинтересован. После само два семестра напустио сам студије.”

Новинарка: „Али то није био разлог да прекинете да се бавите сликањем?”

Коњовић: „Не, 1921. године отишао сам у Беч, а потом, три године касније, у Париз. У том граду сам остао девет година. Тада је настала ’плава’ фаза у мом сликарству.”

(Показује слике које илуструју ту фазу: „La Bellezza”, „Бегонија” и „Улица у Cassisu”.)

Дете: „Да ли то значи да сте користили само плаву боју?”

Коњовић: „Не, али је плава боја била доминантна, погледајте, на сликама видимо и црвену и жуту.”

Новинарка: „Објасните нам како је даље текао развој вашег сликарства.”

(Сликар се помера у правцу слика које припадају ’црвеној’ фази.)

Коњовић: „Ако пажљиво погледате ове слике (показује ка сликама „Куће у Цавтату”, „Жито”) видећете да на њима доминира црвена боја, а мотиви које сликам углавном су везани за Војводину и приморје. То сам сликао тридесетих година XX века. Које се више свиђа ’плава’, а које ’црвена’ фаза? Да ли на слици препознајете житна поља? Ех, кад бисте, децо, знали како сам уживао у Цавтату и како ми је тај град био инспиративан.”

Новинарка: „Уследиће ратни период. Где сте провели Други светски рат и како је рат утицао на ваш креативно изражавање?”

Коњовић: „До ’42. године био сам у заробљеништву у Оснабрику. Након повратка из заробљеништва покушао сам да наставим дотадашњи континуитет, међутим мотиви на мојим сликама нису више куће на мору и житна поља, него гробља, сахране, пуста насеља и просјаци. Видите и сами да су слике суморне и сиве. Тако је настала „сива” фаза у мом сликарству.”

(Показује слике „Просјаци”, „Соба у Купусини”, „Ђура Воштар” и „Ложа”.)

Новинарка: „Децо, да ли сте приметили да сликар прича о бојама? Можете ли нам показати како настају одређене боје?”

(Коњовић помоћу палете и четкице показује које су основне и како њиховим мешањем настају изведене боје. Затим објашњава које су то хладне, а које топле боје.)

Новинарка: „Шта се даље дешавало са вама и вашим сликарством? Да ли су постојале још неке фазе?”

Коњовић: „Да, уследиће ’колористичка’ фаза. То можете видети на сликама „Natura morte”, „У плетари” и „Плави месец”. То је период током педесетих година XX века. Касније, током седме и осме деценије више се посвећујем симболима и асоцијацијама на сликама. Ево, то можете видети овде (показује слике „Два салаша, високо небо” и „Жито, помрачење сунца”). Кажу да је то моја „асоцијативна” фаза. У Паризу сам 1985. године имао ретроспективну изложбу, а две године касније и у Москви. И на крају, посветио сам се сликању хришћанских мотива, ту фазу називамо ’белом или византијском’.

Завршни део

(Новинарка уводи децу и сликара у део изложбе на којем су представљени радови настали у пастел техници са мотивима летовања, слободног времена и доколице. Примећује да се на сликама често појављују једна жена и девојка.)

Новинарка: „Да ли сте били ожењени? Видимо на вашим радовима две женске фигуре. Ко је Ема, а ко Верочка?”

Коњовић: „Да, био сам ожењен. Ема ми је била жена, а Верочка, Вера – ћерка.”

(Овим се радионица завршава. Катарина пита ученике како им се допала радионица, и ко

од њих заиста верује да их је кроз изложбу водио прави Милан Коњовић. Изненађујуће (с обзиром на то да су ученици основних школа чести посетиоци Народног музеја Кикинда, а да их у највећем броју случајева дочекају едукатори Драгин и Киурски), половина ученика подиже руку и тиме даје до знања да је било убеђена да се ради о правом сликару.)

Биографија аутора

Драган Киурски (6.6.1978, Кикинда) дипломирао је на Педагошком факултету у Сомбору 2002. године са темом „Уметност средњовековне Србије у предмету познавања друштва“. Мастер тезу на тему „Модели едукације на примеру Народног музеја Кикинда“ одбранио је 2018. године при Центру за музеологију и херитологију Филозофског факултета у Београду где 2020. започиње докторске студије.

Од 2011. године запослен је у Народног музеју Кикинда на радном месту музејског педагога где обавља следеће послове: креирање и реализација едукативних програма; сарадња са школама, вртићима, туристичким агенцијама; комуникација са јавношћу путем друштвених мрежа и медија; промоција музеја на стручним скуповима и конференцијама; истраживање посетилаца; координација волонтерског куба. Аутор је музејског театра са младима „Ко је била Меланија Мела Гајчић?“, координатор је програма „Базар музеја и идеја“, координатор је (за Србију) међународног пројекта „Музеји/галерије и школе/вртићи“, иницијатор је и координатор бијеналне конференције о музејској едукацији; излагач је на великом броју конференција у земљи и региону.

Иницијатор је и председник Секције музејских педагога при Музејском друштву Србије од 2015, координатор је поткомитета СЕСА при удружењу ICOM Србија од 2021, члан је Уредништва часописа ICOM Србија од 2023. Кооуредник је двоброја часописа ICOM Србија у 2023. години на тему музејске едукације и музејског театра.

Аутор је следећих текстова:

- Museum Theatre as an Educational Tool: Examples in Serbian Museums, Journal of Elementary Education, 2022;
- Музеј као окружење за учење и допуна школском учењу – примери образовних програма Народног музеја Кикинда, Настава и васпитање, 2023;
- П као музејски театар: примењив / перформативан / поучан / партиципативан, Зборник 80 година музеологије на Филозофском факултету, у процесу издавања.

Образац 5.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Драган Киурски

Број индекса 6/200001/2020

Изјављујем

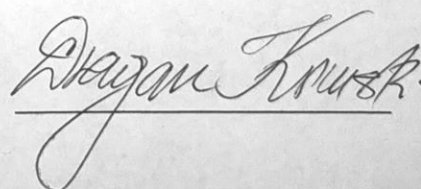
да је докторска дисертација под насловом

**Музејски театар као модел комуникације са публиком и његова улога
у интерпретацији наслеђа**

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 15.4.2024.


Драган Киурски

Образац 6.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Драган Киурски

Број индекса 6/200001/2020

Студијски програм Историја уметности

Наслов рада Музејски театар као модел комуникације са публиком и његова улога у интерпретацији наслеђа

Ментор проф. др Милица Божић Маројевић, ванредни професор Филозофског факултета Универзитета у Београду

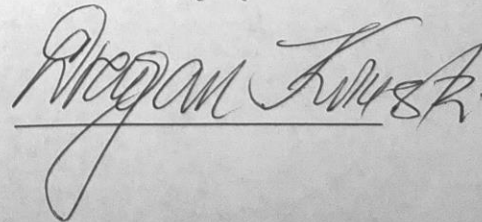
Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 15.4.2024.



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Музејски театар као модел комуникације са публиком и његова улога у интерпретацији наслеђа

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 15.4.2024.

