

Erdélyi Zsuzsanna

2010 *Kockás füzet Úttalan utakon Lajtha Lászlóval.* Szerk: Solymosi Tari Emőke. Hagyományok Háza, Budapest.

Lajtha László

1956 *Sopron megyei virrasztó énekek.* Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Solymosi Tari Emőke

2010 *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról.* Hagyományok Háza, Budapest.

**Megnyitó beszéd a „Hagyomány és átváltozás. Jávai wayang bábok és Gaál József kortárs alkotásai” című kiállításon  
(Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum,  
Budapest, 2013. november 21.)**

Amióta a 20. század első évtizedében Matisse és a Fauves-ok (Vadak), majd Picasso és a kubisták felfedezték a – szerencsétlen, félrevezető szóhasználatlalt – „primitívnek” vagy „törzsinék” nevezett, mindenekelőtt afrikai és óceániai művészetet, az Európán kívüli világ művészete letagadhatatlanul jelen van, beépült kultúránkba. Az elefántcsontparti szenufók, a kongói pendék, a gaboni fangok, a ghánai asantik szobrai, maszkjai, szögfétisei, relikviatartói vagy a benini uralkodó, az *oba* palotáját díszítő viaszveszejtéses bronzdomborművek érdekes-exotikus kuriózumokból jó szemű művészek műterméit díszítő, őket megihlető tárgyakká, majd kulturális antropológusok etnográfiai jelentést hordozó tárgyi emlékeivé, végül a felívelő műtárgypiac, a „primitív művészeti galériák” keresett műtárgyaivá váltak. Innen már egyenes út vezetett a művészet szent csarnokáig, a Louvre-ig, ahol az ezredforduló szimbolikus üzenetként 2000-ben felavatták az „afrikai, ázsiai, óceániai és amerikai művészet és civilizációk” pavilonját, amelynek kiállítási darabjai a Mona Lisa, az Avignoni Pietà, a milói Vénusz, a szamothrakéi Niké és az európai művészet legnagyobb alkotásainak társaságában illusztrálják az emberiség alkotó géniuszát.

A „primitív” művészetnek az európaira tett megtermékenyítő hatását ugyan tudjuk, ismerjük, de a maga komplexitásában felmérni és értékelni valójában csak most kezdtük. Párizsban a közelmúltban zárt be egy kiállítás, amely a törzsi művészet egyik „pápájának”, Charles Ratton műgyűjtő tevékenységének tükrében a „primitív művészet” fogalmának „kitalálását/megalkotását” vizsgálta; Bécsben még most is megtekinthető az a *Matisse és a Fauves-ok* című tárlat, amelynek egyik termében a Vadak gyűjteményeiből származó afrikai és óceániai műtárgyak együtt szerepeltek az általuk ihletett műalkotásokkal; az ugyancsak bécsi Emil Nolde-emlékkiállításnak pedig

külön terme foglalkozik a Brücke csoport kiemelkedő festőjének 1914-es új-guineai útjával és annak a művészetére gyakorolt hatásával.

Magyarországon – amelynek, mint közismert, nem voltak gyarmatai – a „törzsi művészet” felfedezése lassabban, áttételesebben, tulajdonképpen az európai művészeti áramlatok közvetítésével ment végbe. Az akkori művészeti világ központjában, Párizsban tanuló vagy dolgozó művészeink szinte kivétel nélkül mind az „akadémiai” festészettel szemben álló modern művészeti irányzatokon keresztül kerültek kapcsolatba a formabontó, leegyszerűsítő, absztraháló „primitív” művészettel. S jöllehet ily módon a „törzsi” művészetet személyes élményekből ismerő, abból direkt inspirációt nyerő művésznünk nem volt, Brummer József személyében mégis van/volt egy világhírűvé vált magyar (párizsi–new yorki) műgyűjtő/galériatulajdonosunk, aki a „primitív” művészet felfedezésének folyamatában döntő szerepet játszott.<sup>1</sup>

Ám az Európán kívüli világ művészetének felfedezése valójában nem is a „törzsi” művészet felfedezésével indult meg. Európa kezdetben Ázsia „magas” művészetéért lelkesedett. A 19. század művészetét és irodalmát az „orientalizmus”, az oszmán-török, a közel-keleti és az arab világ sokszor inkább csak képzelt, mintsem valós – az európaiak fantáziái és vágyai által meghatározott, kivetített – képe hatotta át: lásd a háremhölgyeket („odaliszkokat”) ábrázoló festmények Ingres-től Renoir-ig húzódó sorát. E stílusirányzat gyökerei egyébként legalább a 17–18. századra mennek vissza: az orientalizmus már a barokk és a rokokó művészetére is termékenyítően hatott. Legyen elég itt csak a schönbrunni palota „Millionenzimmer”-jére utalni, amelynek rózsafából faragott rokokó falborításába – „tapétaként” – szétvagdossott 16–17. századi perzsa/indiai miniatúrákat illesztettek bele! Vagy, hogy magyar példát is mondjunk, gondoljunk a sárospataki vár I. Rákóczi György (1593–1648) által készítettett, 17. századi kütahiai és izniki fajanszcsempékkel díszített ún. „bokályos házára”.

Ugyanígy a Távol-Kelet, nevezetesen Kína az európaiak képzeletét lenyűgöző művészeti hatásáról tanúskodik a francia műszóval „chinoiserie”-nak nevezett stílus vagy műfaj-egyveleg a 17. századtól kezdve: gondoljunk a „kínai” építészet, kertépítészet, palotabelső, tapéták, lakkbútorok és porcelán világára; a londoni Kew Garden „kínai pagodájára” (1761) vagy a müncheni Englischer Garten „kínai tornyára” (1789–1790), Nagy Katalin orosz cárnő Carszkoje Szelo-beli „kínai falujára” (1780–90-es évek); a „kínai kertek” hatására az angol kertek kialakulásában, a barokk paloták „kínai szobáinak” lakkfestésű falborításaira, paravánjaira, bútoraira; a Ming-kori kék-fehér ónmázás porcelánok utánzására Delftben a 17. század elejétől kezdve. A példá-

<sup>1</sup> Brummer József személyére kedves barátom, Rockenbauer Zoltán művészettörténész-etnológus (2000–2002 között a Nemzeti Kulturális Örökség minisztere) hívta fel a figyelmemet. Köszönöm neki, hogy a törzsi művészetnek a modern művészetre tett hatásáról írott gondolataimat megoszthattam vele; írásomat sok értékes tanáccsal segítette.



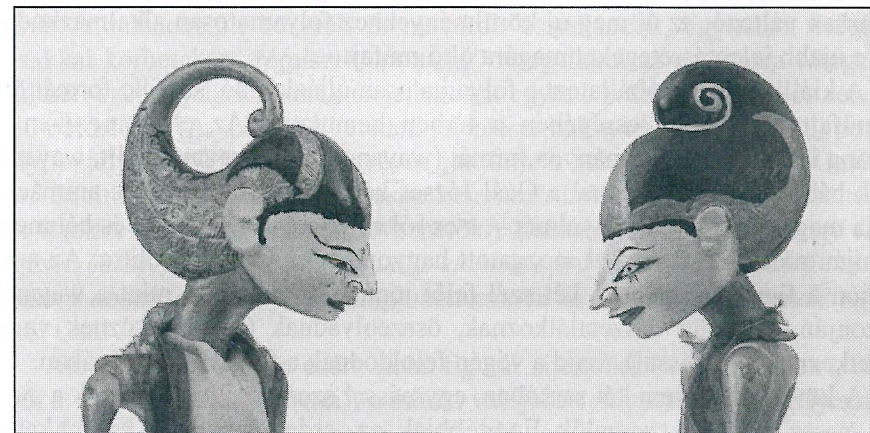
kat hosszan sorolhatnánk. A 19. század végén pedig az akkori „modern” festészet Hokusai, Hiroshige, Utamaro a japán fametszetek világát fedezi fel magának, s a „japonizmus” bővületében él.

Érdekes módon Indonézia számos forrásból – helyi, indiai és muszlim hagyományokból – táplálkozó művészete ebből az „orientalista” hullámból kimaradni látszik Magyarországon és Európában egyaránt. Speciális történeti-művészettörténeti vizsgálatok dolga lesz kideríteni, hogy mi lehet ennek az igazi oka. Hisz a „Kelet-Indiák”, a legendás Fűszer-szigetek a Római Birodalom fennállása óta rajta vannak az európaiak mentális térképén, közvetett úton kereskedelmi kapcsolatban állnak velük. Az indonéziai holland gyarmatosítás a Holland Kelet-Indiai Társaság tevékenysége révén már korán, a 17. században megindul és birtokainak állami felügyelet alá helyezésével 1800-ra le is zárul, hogy az indonéziai holland gyarmat aztán egészen 1949-ig fennálljon. Lett volna tehát mód és idő arra, hogy az indonéz kultúra és művészet a közel- vagy távol-keleti művészetek mintájára elfoglalja helyét az európai közgondolkodásban és képzeletvilágban! Hisz, hogy csak mást ne mondjunk, az 1841-ben Sir Raffles által (újra) felfedezett Borobudur, az indiai *Mahábháratán* és *Rámájánán* alapuló jávai wayang vagy Bali színpompás hindu kultúrája joggal vonhatta volna magára az európai világ csodálatát! És akkor még nem beszéltem az elképesztően sokarcú indonéziai „törzsi” kultúrákról és művészetükről, amelyek legszebb darabjai holland és európai múzeumok és magángyűjtemények féltett kincsei. Talán a jávai művészet – azon belül is különösen a wayang mint legnépszerűbb művészeti ág – zavarba ejtő kétarcúsága lehet a „kimaradás” egyik oka: tartalmában egyértelműen „magas” művészet ugyan, ám formális megvalósulásában, vizuálisan inkább „népi” vagy „törzsi” művészet. Így, átmeneti kategóriaként, mind az egyik, mind a másik kategória kedvelőinek elkerülhette a figyelmét. A modern művészet térhódítása, illetve vele párhuzamosan a „primitív” művészet felfedezése idején pedig Hollandia már amúgy sem játszik meghatározó szerepet az európai művészet fejlődésében; a franciákhoz, érhető módon, közelebb áll saját – afrikai és óceániai – gyarmataik kultúrája és művészete. Akárhogy is van: amikor Bodrogi Tibor *Indonézia művészete* c. könyve 1971-ben – bő fél évszázaddal az afrikai és óceániai művészet „felfedezése” után! – megjelent, úgy méltatták, mint az egyik első, ha nem a legelső összefoglalást erről a művészeti területen addig kevésbé ismert területről. Európa máig adós Indonézia művészetének valódi felfedezésével és elsajátításával!

Az előbb múzeumi gyűjteményekről és azokban rejlő kincsekről szoltam. Azoknak pedig, mint ahogy a könyveknek is, megvan a maguk sorsa. A magyar múzeumoknak különösen, hisz nem volt meg az a tápláló forrásuk, ami a világ nagy múzeumi gyűjteményeinek létrejöttében döntő szerepet játszott: a gyarmattartó múlt, az Európán kívüli világgal fenntartott élénk politikai-gazdasági-kulturális-tudományos kapcsolatok. Az a múzeum, ahol, és az a kiállítás, amelynek a megnyitására ma összegyűltünk, jó példa minderre. A mú-

zeum névadója, Hopp Ferenc, magángyűjtőként hagyta villáját és gyűjteményét az államra. Mindaz, amit összegyűjtött, saját szorgalmából, tehetségéből és pénzből állt össze egységes egésszé, a nevét viselő Kelet-ázsiai Művészeti Múzeummá. A kiállítás pedig – egyebek között – egy kevésbé ismert, méltatlanul elfelejtett gyűjtőnek, Zboray Ernőnek is emléket állít, aki önjelölt gyűjtőtte össze nemzetközi összehasonlításban sem jelentéktelen gyűjteményét.

Ki is volt ez az ember? Mivel a kiállítás kurátora, Brittig Vera a katalógusban részletesen bemutatja életútját, elégedjünk meg a legfontosabb adatokkal: 1921-től Jáván élő magyar ültetvényfelügyelő, gyarmati tisztviselő, aki 1931–1933 között 85 darabból álló wayang gyűjteményét, egy teljes gamelan zenekarral együtt nagy sikert arató kiállításon mutatja be a Hopp Ferenc Múzeumban. Gyűjteménye 1959-ben Hollandiában bekövetkezett halálát követően özvegye révén kerül a múzeum tulajdonába 1965-ben; később azonban állami rendelkezés alapján szétosztják, s egy részét ma a Néprajzi Múzeumban őrzik; jelen kiállítás a Hopp Ferenc Múzeum birtokában lévő összes Zboray gyűjtötte wayang bábót (szám szerint 49 db) tartalmazza. Ami miatt ez a gyűjtemény megérdemli a figyelmünket, az az a minden valószínűség szerint egyedülálló tény, hogy Zboray wayang anyaga tervszerű és tudatos gyűjtői koncepció eredménye lehet: a jelek szerint a maga teljességében mutatja be (vagy legalábbis törekszik rá) egy bábmester teljes bábukészletét. A gyűjtőnek és gyűjteményének feldolgozása a kiállítás kurátorának lesz közeljövőbeli tudományos feladata PhD-disszertáció keretében: tudományos kutatása arra is rá kíván majd mutatni, hogy Zboray gyűjteményének tükrében mi volt ismert akkoriban idehaza Indonéziából és Indonéziáról, milyen Indonézia-képpel rendelkeztek a két világháború közötti Magyarországon?



Részlet a kiállításból  
(Forrás: Iparművészeti Múzeum)



Megnyitóm elején nem véletlenül beszéltem hosszasan az Európán kívüli világ művészetének európai recepciójáról. A kiállítás megkapóan rendhagyó alap gondolata éppen ez a recepció, a befogadás: „mit adhatnak a jávai wayang árny-és bábfigurái egy közép-kelet-európainak?” (idézet Gaál József szövegéből a katalógusból). Azaz: hogyan hat ez a jellegzetesen indonéz műfaj egy mai magyar alkotóművészre? Milyen érzelmeket, gesztusokat, gondolatokat és asszociációkat vált ki belőle? Hogyan értelmezi újra ezt a műfajt korábbi ismeretei, élményei, tapasztalatai birtokában?

Ami előtt a kérdést megválaszolnánk, újabb kitérőt kell tennünk. Mi is ez a wayang, ami még a kiállítás címében is megjelenik? Noha nyugati szóhasználatban a kifejezést általában árnyszínház, bábszínház, árnyjáték értelemben adják vissza, valójában sokkal több annál: Brittig Vera megfogalmazását kölcsönvéve „*változatos előadási módokon keresztül megnyilvánuló ritus*”. Idő és hely híján, és mert a katalógus szövege ezt is bőségesen kifejti, elégedjünk meg itt is a legszükségesebbekkel: a wayangban eljátszott történetek a két nagy ind eposzon, a *Mahábháratán* és a *Rámájanán* alapulnak, de a jávai mitológiából is tartalmaznak elemeket; jelképrendszerük, filozófiai hátterük, az élet mibenlétére utaló tanításai hindu előképekre mennek vissza; a szereplők két nagy csapatra, a „jó” és a „rossz” oldalakat megtestesítő Pandawákra és a Kurawákra, illetve további mellékszereplőkre (pl. Ráksaszák, „erdei emberek” stb.) oszlanak; a mitológiai történetek hősei komplex viselkedésbeli és értékrendszerbeli normákat, követésre méltó vagy elutasítandó példákat közvetítenek; a mitológiai jelenetek között és mellett fontos szerepük van a Panakawanoknak vagy bohócoknak, akik az átvezető részekben recens politikai-gazdasági-társadalmi problémákra reagálnak; a vászon, ahol az árnyak megjelennek, az egész világot jelképezi; a wayang rugalmasan változó, az új meg új körülményekhez folyamatosan alkalmazkodó, egyre újabb jelentésrétegeket magára öltő műfaj.

A kiállítás megpróbálja ezt a folyamatosan újjáalakuló, sokféle formát öltő műfajt a maga teljességében a térben bemutatni. Az első teremben a wayang különféle hagyományos formái (wayang golek, wayang kulit, wayang klitik bábok) mellett azonnal a Gaál József készítette számítógépes animáció vonja magára a látogató figyelmét –, s ez jól rimel a mellette lévő, és bábmester híján motor segítségével mozgatott hagyományos wayang kulitra. Az animáción a figurák éppúgy a két szél felől jönnek be a színre, mint a wayang vászonján, középpüthi összetalálkoznak, összeolvadnak (megmérkőznek vagy szeretkeznek egymással), majd a végén feloldódnak a formák sokaságában.

A következő terem két sarkában, egymással szembeállítva láthatók a „jó” és a „rossz” wayang szereplők. Ez utóbbiak, az „erdei emberek” (*büták*) kategóriájából valók: a hirtelen feltörő, ellenőrizhetetlen haragot, dühöt, a bűnöket szimbolizálják (róluk később még szó lesz). Az egyik falon a wayang eddig soha figyelemre nem méltatott „kellék-bábjait” láthatjuk: mitikus lényeket (*garuda* és *nága*), fegyvereket, csakrát, hadsereget, állatokat. Számomra ez a

fal volt a kiállítás egyik nagy újdonsága: ezeket a figurákat mint „nem fontosakat” vagy „esztétikai szempontból nem kiemelkedőeket” szinte soha nem szokták publikálni, kiállításokon bemutatni, jóllehet naiv-stilizált formaviláguk megkapó. Nem véletlen, hogy láttukkor – Brittig Vera visszaemlékezése szerint – Gaál József azonnal megjegyezte: „*ez az én világom!*” Átellenben a másik falról Gaál József maszkjai néznek velünk szembe; a kettő közötti tért négy darab büszt tölti ki, posztamensen.

A belső terem adja vissza egy wayang golek előadás hangulatát. Egy teljes falat tölt ki a felsorakoztatott bábuk sora; nekünk balra, de a „valóságban” (az itt nem látható, csak ide képzelhető bábmester [*dalang*] felől nézve) jobbra a „jó”, a másik oldalon pedig a „rossz” figurákkal; köztük a jeleneteket és színeket elválasztó, komplex szimbolikájú, hegy formájú bábbal, a *gununggal*. Ezzel a fallal szemben egyik oldalon egy – nem Zboray gyűjteményéből származó – Hanumán figura látható, mögötte a wayang golek bábuk szerkezetét bemutató rajzzal; a másik oldalon pedig Gaál József bábfejei, amelyeknek nem létező testét megkapó rajzok segítségével varázsolja elének a művész: mintha a test különféle létállapotait tükröznék élet és halál közt, a teljesen megrajzolt, hús-vér figurától kezdve a csontvázszerűvé lecsupasztított alakig.

Lássuk ezek után most már közelebről is Gaál Józsefnek a wayang figurákra reflektáló, velük felelő maszkjait, büszteit és fejeit! Az első, ami feltűnik, a kiállított démonokkal-bohócokkal, a „rossz” oldal képviselőivel való stílári és hangulatbeli azonosság. Gaál Józsefet látnivalólag kevésbé fogták meg a wayang „nemes” szereplőinek idealizált vonásai, kevésbé érdeklik a helyes viselkedési normákat szimbolizáló „jó” szereplők. Sokkal jobban foglalkoztatják helyette az emberek lelke mélyén rejlő, és belőlük gyakran kontrollálatlanul/kontrolálhatatlanul előtörő indulatok és szenvedélyek. Ezek a figurák, mindenekelőtt büsztök és maszkok összeláncolt, egymásra erősített, vasakkal körbetekert, rémisztő „protézis” rétegeikkel az egymásra rétegződő múltbéli szenvedélyek, bűnök és jelentések egyre bővülő asszociációs rétegeit szimbolizálják. (A „protézis” eredeti jelentése: halott test, lélek nélküli porhüvely, amelyből jelentésbővülés révén jött létre a műtag értelem; sőt, Gaál József értelmezésében a folyamatosan keletkező kulturális vákuum kitöltésére tett törekvések is protézisnek nevezhetők.) „*Művészként látszólag vagy ténylegesen összeegyeztethetetlen vizuális elemeket próbáltam és próbálok összeilleszteni abban a reményben, hogy metaszinten új jelentést kaphatnak*” – írja erről Gaál József.

Ami mégis, vagy épp ezért: noha figurái „ijesztőek” vagy „csúfak”, akár csak a wayang „erdei emberei”, a *büták*, valójában mégsem félelemgerjesztőek – legfeljebb annyira, mint egy madárijesztő, egy gnóm vagy egy manó. Inkább groteskségükkel, esetlenségükkel, szándékosan eltorzított formáikkal és színeikkel tűnnek ki, mintsem kegyetlenségükkel. Ezt tükrözik már csak a figurák nevei is: a falon lévő maszkokon kezdve, balról jobbra: „bajusz kötős”, „kobold”, „kaján”, „öntelt”, nevető Orcus (kiöltött nyelvű etruszk halálisten);



a büsztökkel folytatva: „ripacs”, „bánatos démon”, „harcos”, „medúza”; a fejekkel végezve: „paprikajancsi”, „démon-halál”, „kígyófejű”, „mérregzsák”, „sápadt bohóc”.

Csúfság révén jelzett félelmetesség egyfelől, irónia másfelől. Ez az a két véglet, amely között Gaál József alakjai ingadoznak, s ez az, ami a két világot, az itt kiállított wayang figurákat és Gaál József világát a kultúrák különbözőségén túl összeköti egymással. A félelmet végső soron feloldja az irónia; a lét szenvedélyeit, sőt, bűneit megszelídíti az önmagunkon és a világon való nevetés.

A kiállítás cím- és kulcsszavai: „hagyomány” és „átváltozás”. A néprajztudományban és a kulturális antropológiában közhely, hogy e két fogalom kölcsönösen feltételezi egymást. Bármit is gondoljunk, gondoljanak a „mozdulatlan” hagyományról, minden hagyomány egy „itt és most” konstelláció, régi és új, „eredeti” és „idegen” szintézise, amelyben ugyanúgy jelen van saját, „ősi”, etnikus kultúránk, mint ahogy máshonnan átvett elemek. Nincs olyan emberi társadalom, amely ne lett volna kapcsolatban szomszédos emberi társadalmakkal. A globalizációnak köszönhetően most a szomszédostól távolabb eső társadalmak, kultúrák és értékek is itt állnak az ajtónk előtt, sőt, kopogtatnak rajta. Nem kell megijednünk ettől. A 20. század talán legbefolyásosabb társadalomtudósa, Claude Lévi-Strauss 1952-ben, *Faj és történelem* című nagy hatású esszéjében fejtette ki, hogy „minden kulturális fejlődés a kultúrák közötti szövetség függvénye”, azaz hogy a kultúrák fennmaradásának, sőt, továbbfejlődésének záloga a kultúrák együttműködése, az egyre újabb és újabb kultúrák keveredése. (Mint tudjuk, szövetség-elméletének lényege az volt, hogy az incesztus elkerülésére minden társadalomnak más társadalomból kell feleséget szereznie, s így az együttműködés alapja a szükségszerű nőcsere.) Szerinte ez a szövetség annál termékenyebb, minél különbözőbb kultúrák közt jön létre. Az így elkerülhetetlenül megvalósuló homogenizációval szemben védőpajzsként ugyanakkor az egyre szélesebb körben való szövetségkötést, illetve a belső diverzifikálódás lehetőségét fogalmazta meg. 31 évvel később, 1983-ban, *Távoli tekintet* című művében, evvel látszólag ellentétben, hozzátette még, hogy minden emberi társadalom normális védekezési reakciója az etnocentrizmus: az a tendencia, hogy saját kultúránk, saját értékrendszerünk, saját viselkedési normáink szerint ítélünk meg más társadalmakat, meghúzzuk a határt önmagunk és közöttük. Hisz bármilyen szövetségbe kerüljünk is egymással, a világ összes kultúrájával és értékével nem tudunk azonosulni egyidejűleg.

Ezzel a kiállítással, itt és most Brittig Vera és Gaál József szövetséget hozott létre két olyannyira különböző kultúra, a magyar és az indonéz között. Megmutatták, hogy rímelni tudnak egymásra, hogy van mit mondaniuk egymásnak: a művészet, amelyben az ember rátalál önmagára és a másikra, a leg-rövidebb út a kulturális különbségek áthidalására.

VARGYAS GÁBOR

## Szentendre – Szenna – Aarhus Tanulmányutam a dániai Den Gamle By szabadtéri múzeumban

### Miért és hogyan?

A Szabadtéri Néprajzi Múzeum támogatásával, a Debreceni Egyetem Történeti és Néprajzi Doktori Iskola hallgatójaként, a Campus Hungary felsőoktatási mobilitási program keretében nyílt lehetőségem 2014 júniusában a dániai Den Gamle By szabadtéri múzeumban dolgozni.

A múzeum a Jylland-félszigeten lévő Aarhusban található, mely Dánia második legnagyobb városa. Az ország tengeri kereskedelmének jelentős részét a város kikötőjéből bonyolítják le. A 19. század második felétől gazdasága robbanásszerű fejlődést mutatott, és nem csak ipari, hanem kulturális szempontból is, majd később Dánia egyik felsőoktatási központjaként megkerülhetetlen településsé vált. Ezt mi sem igazolja jobban, mint az, hogy 2017-ben Aarhus lesz Európa egyik Kulturális Fővárosa.

### A Den Gamle By

Den Gamle By jelentése: Az Öreg Város. 1909-ben alapította Peter Holm, egy nemzeti kiállítás részeként. 1914-ben került a jelenlegi helyre, és vált önálló múzeummá. Erre az időszakra tehető az első szabadtéri múzeumok felbukkanása Skandináviában. Az intézmény nemzeti szabadtéri múzeum, amely Dánia városi kultúráját és kultúrtörténetét állítja bemutatásának középpontjába, 75 épületen keresztül.

Az első épület áttelepítése számos szakmai ellenvéleményt váltott ki, de Peter Holm 1945-ig tartó igazgatósága minden akadályon átsegítette a múzeumot. Számos épületet, közöttük lakóházakat, kézművesműhelyeket, üzleteket telepítettek át annak megfelelően, ahogy egy régi dán város nézett ki. Az 1950–1960-as években a tudományosságra helyezve a hangsúlyt, a kurátori gárda egy óriási nemzeti gyűjteményt alakított ki, amelynek következtében egy döntően tárgyorientált múzeumi koncepció honosodott meg. Az 1970–1980-as években két uralkodó trend volt az intézményben. Az egyik egy menedzserszemléletű kurátori elhatározás, mely főként a műtárgyakra fókuszált, a másik az eseményeket, programokat állította a középpontba. A szabadtéri múzeumokban rejülő interpretációs lehetőségeket használó perspektíva ekkor még nem volt napirenden.

1998-ban Thomas Bloch Ravn elindította a múzeum újraértelmezését, amelyben fő hangsúlyt a szabadtéri múzeumok egyedi tulajdonságai kaptak. Céljuk a kiállításaik felfrissítése, a kutatások, a gyűjteményezés és a tárlatok időbeli bővítése, annak érdekében, hogy minél nagyobb célközönséget érjenek el.

Az európai skanzenológia eszközrendszerét használva a társadalomra fókuszálnak, bizonyos életmodellekhez, családtörténetekhez keresnek tipikus