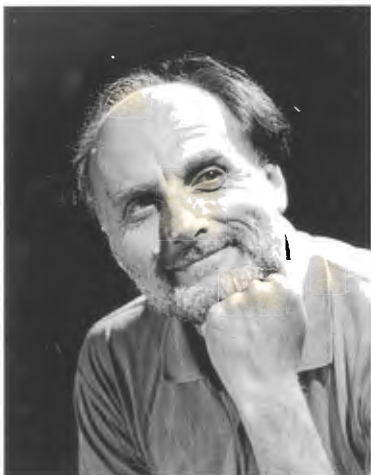


Naško Križnar  
*Vizualne raziskave  
v etnologiji*



Naško Križnar (rojen leta 1943), se je s problematiko etnološkega filma in vizualnih raziskav začel ukvarjati v času službovanja v Goriškem muzeju (1972-1983). Po izidu njegove knjige *Slovenski etnološki film — Filmografija 1905-1980* (1982) se je zaposlil v Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU kot vodja Avdiovizualnega laboratorija, kjer se posveča študiju metodologije vizualnih raziskav in proizvodnji vizualnih zapisov kulture. Med njegovimi razpravami velja omeniti teoretične prispevke o vizualnih raziskavah v etnologiji, analizo Badjurovega filmskega opusa in obravnavo vizualnih simbolov nacionalne identitete v času osamosvajanja Slovenije (1991-1992). Naško Križnar je član Mednarodne komisije za vizualno antropologijo pri IUAES in član sveta *Yearbook of Visual Anthropology*. Na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete predava *Vizualno antropologijo* kot gostujoči predavatelj. Sredi leta 1996 je izšla študija Darje Skrtove o njegovem delu na področju eksperimentalnega filma v obdobju OHO (1964-1970) in o začetkih njegovih etnoloških filmskih zapisov.





Naško Križnar

*Vizualne raziskave  
v etnologiji*

ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU  
LJUBLJANA 1996

Naško Križnar  
*Vizualne raziskave v etnologiji*

Zbirka ZRC

15

ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

Zanj: Oto Luthar

*Glavni urednik*

Vojo Likar

*Oblikovanje in tehnična ureditev*

Milojka Žalik Huzjan

*Tisk*

Tiskarna Planprint

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

39:791.43  
791.43:39

KRIŽNAR, Naško

Vizualne raziskave v etnologiji / Naško Križnar. - Ljubljana :  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1996. - (Zbirka ZRC ; 15)

ISBN 961-6182-16-1

61127424

*Fotografija na ovitku:*

Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll) (1832-1898); Flora Rankin

Tiskano s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo R. Slovenije.  
Po mnenju Ministrstva za kulturo R. Slovenije sodi knjiga med proizvode,  
za katere se plačuje 5-odstotni davek od prometa proizvodov.

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:  
<https://doi.org/10.3986/9616182161>.

*»Ali sem sam s sabo v protislovju?  
Prav... Torej sem v protislovju;  
Širok sem... Poln mnogoterosti.«*  
Walt Whitman

*»In tukaj sem našel nekaj,  
česar resnično nisem iskal,  
a kar hočem obdržati za zmeraj.«*  
John R.R. Tolkien

*»Primer, ki se pojavlja v različnih poglavjih, je vprašanje,  
ali je vse nemerljivo kar zanemarljivo.«*  
Andrej O. Župančič

*Posvečeno 100-letnici filma*





# VSEBINA:

PREDGOVOR .....	9
1. ODDALJENI POGLEDI (NAMESTO UVODA) .....	13
Ogledalo in oko. Gledanje kot selekcija in razumevanje. Dvom v objektivnost naših čutil. Šolanje očesa. Komunikacija kot primerjava izkustvenega in filmskega sveta. Primer: vaja opazovanja. Slika in lik.	
2. ORIS PROBLEMATIKE .....	20
Od Darwina do Meadove. Resolucija »ICAES« 1973 in njena usoda. Pot do vizualnih raziskav.	
3. SLOVENSKE IZKUŠNJE: MURKO .....	29
Murkova fotografska metoda in njen evropski okvir.	
3.1. Primeri govornice fotografije v slovenski etnološki literaturi. ...	38
4. SLOVENSKE IZKUŠNJE: BADJURA .....	44
Merila etnografičnosti. Badjurovi filmi kot teksti. Badjurova etnografsko-filmska obdobja. Badjurovi ljudje. Prve vzporednice med filmom in folkloristiko. Mejniki in usmeritve. Badjurov dokumentaristični sistem.	
5. SLOVENSKE IZKUŠNJE: KURET .....	56
Kuretov metodološki vstop. Tendence »CIFE«. Slovenski odbor za etnografski film. Predlogi in dosežki. »Štehvanje«. Gluha loza slovenskega etnofilma.	
6. SLOVENSKE IZKUŠNJE V ŠIRŠEM OKVIRU .....	89
Murkova intuicija. Badjurova nacionalna varianta. Kuretova protislovja. Probrat od produkcije k analizi, njegovi razlogi in posledice.	

7. POGLED OD BLIZU .....	94
Kaj so vizualne informacije in kako delujejo. Prenos vizualnih informacij. Objektivno, deskriptivno. Selekcija, transformacija in redukcija informacij.	
7.1. Snemanje .....	97
Pogled in tehnologija. Vodila »IWF« za snemanje filmske dokumentacije. Snemalne metode in etika. Tematske podzvrsti: govor, dejavnosti, okolje. Vizualne dominante in avtorožija. Primera: »Prepletanje na Kolpi«, »Razgovori v Starem trgu«. Zasedba vlog v dokumentarnem filmu. Od observacije do participacije. Sibirski projekt.	
7.2. Manipuliranje z vizualnim gradivom .....	115
Dokumentarno in avtentično. zavest o nas in njih. Refleksivnost in emičnost. Montaža kot mehčalka filmske linearnosti. Formalni eksperimenti: Izola, Piran.	
7.3. Analiza .....	126
Prevod vizualne v verbalno komunikacijo. Primer: »Prisotnost in odsotnost« ter fiksacija. Primer: »Romanje Slovencev v Jeruzalem«. Vrste analize. Sožitje racionalne in simbolne informacijske mreže.	
7.4. Tipologija .....	132
8. NOVI POJMI .....	135
Vizualno in verbalno: omilitev skrajnosti. Merila etnografskega filma. Dinamično dogajanje med filmom in kinom. Konceptualni premiki, ki omogočajo film-kot-tekst. Od vizualnega monitoriranja do pogleda od blizu. Demistifikacija polarizacij.	
9. OBRISI VIZUALNE RAZISKAVE .....	140
Fotografija, ki posluša. Foto albumi, domači video in kabelska TV kot folklor. Okolje simbolov in mitov kot predmet vizualne raziskave. Izstop iz vizualne antropologije. Razvojne stopnje vizualne raziskave.	
9.1. Sklepne misli .....	145
VISUAL RESEARCH IN ETHNOLOGY .....	149
CITIRANA LITERATURA .....	162
CITIRANI FILMI .....	170
IMENSKO KAZALO .....	174

# PREDGOVOR

»Še vedno imamo občutek, da vizualno opazovanje pripada nepismenim ljudstvom in umetnikom«, se je odzval Collier na dvome akademskega sveta glede tehtnosti filma in slikovne informacije v znanosti.

In vendar se znanost že od izuma kinematografa dalje spogleduje s filmom. Med njima prihaja do občasnih srečanj, omejenih na določene znanstvene panoge in na določene zvrsti filma. Znanstveni film ni najprimernejši izraz za označevanje rezultata njihovih srečanj, ker navaja na specifično obliko filma, ki prikazuje znanstvene probleme z gledišča, ki je zunaj znanosti. Izvirna vloga filma, ki ga je pomagala izumiti naravoslovna znanost ob koncu 19. stol. je filmski zapis naravnega fenomena, ki naj bi služil znanstveniku kot vir informacij.

To vrsto filmskega zapisa že več desetletij gojijo humanistične in družboslovne panoge, med njimi najuspešneje antropologija, etnologija in sociologija. Govorimo o antropološkem, etnografskem, etnološkem ali sociološkem filmu. Če bi ostalo spet samo pri tej oznaki, bi imeli to vrsto filma za podzvrst dokumentarnega filma. In res si laiki in nekateri pripadniki akademskega sveta še danes predstavljajo antropološki ali etnografski film kot dokumentarni film, izdelan s strokovno pomočjo antropologa ali etnologa. V veliki meri imajo prav.

Iz izkušenj filmskih zapisov kulture je pred drugo svetovno vojno nastala vizualna antropologija. Kasneje pa se je v njenem okviru razvil pojem vizualne raziskave, ki se ne omejuje izključno na antropologijo, niti ne izključno na produkcijo vizualij. Nastaja nova specializacija, ki je lahko instrument različnih sorodnih disciplin, in ki je že v osnovi mejna disciplina, saj združuje svojo matično stroko s teorijo vizualnih medijev in poznavanjem vizualne tehnologije.

V knjigi se usmerjam pretežno na izkušnje, ki izvirajo iz raziskovalčeve lastne izdelave vizualnih dokumentov. Med produkcijo in per-

cepcijo vizualije se namreč nahaja zelo plodno področje vprašanj in odgovorov, ki so vedno spodbujali k iskanju ustrezne vloge vizualne dokumentacije v znanosti. Razširitev problematike na ves vidni svet bi raztegnila pojem vizualnih raziskav »ad absurdum«. Prav tako se bom omejil na raziskovalno vlogo vizualij, ob strani pa bom pustil njihovo edukativno in promocijsko vlogo.

Pregledal bom splošna izhodišča vizualnih raziskav, njihov nastanek in razvoj ter jih primerjal s slovenskimi izkušnjami. Ali pa obratno, izhajal bom iz slovenskih izkušenj in zanje poiskal tuje reference. To je hvalevreden, a tvegan podvig, ker je celo področje še dokaj nedoločeno in podvrženo dinamičnim spremembam. Upam, da bo knjiga pripomogla k boljšemu razumevanju problematike vizualnih raziskav v etnoloških krogih in v krogih sorodnih znanstvenih disciplin.

Pri pisanju sem imel pred očmi kolege etnologue, ki še ne poznajo obravnavanega področja, pa tudi študente etnologije in kulturne antropologije. Zato sem morda pretirano poučen pri navajanju nekaterih osnovnih pojmov, kot so npr. geneza etnografskega filma in vizualne antropologije, ključne osebnosti in usmeritve ipd.

Ni mi bilo lahko uravnovesiti tujih in domačih virov. Tujih je sicer veliko več, vendar se nam domačih ni treba sramovati. Razen pomembnejših domačih objav, ki so navedene v citirani literaturi, sta pri nas izšla dva pomembna članka Asena Balikcija, ki ju ni objavil nikjer drugje (Balikci 1986 in 1988a). Tehtne so tudi objave referatov XII. ICAES v Zagrebu v mednarodni številki Glasnika SED 1988.

Slovenci smo bili dvakrat sredi glavnega toka na področju etnografskega filma in vizualne antropologije: v obdobju 1957-1959, ko se je Kuret posvečal etnografskemu filmu in od leta 1988, ko sem kot delegat Komisije za vizualno antropologijo pri Mednarodni zvezi antropoloških in etnoloških društev (IUAES) organiziral Sekcijo za vizualno antropologijo na XII. Mednarodnem kongresu IUAES (ICAES) v Zagrebu 1988, pa vse do današnjih dni. Praviloma se vsaka znanstvena disciplina legitimira, ko dobi prostor na univerzi. V svetu lahko na prste ene roke preštejemo samostojne oddelke za študij vizualne antropologije. Pri nas potekajo redna predavanja iz tega predmeta na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete od leta 1994.

Tudi v Sloveniji se je vse začelo z etnografskim filmom. Ta izraz uporabljam, v skladu z mednarodno terminologijo, za oznako filma, ki opisuje kulturo. (Včasih srečamo tudi razlago, da antropološki ali etnološki film kulturo opisujeta antropološko oz. etnološko). Tega izrazoslovja pa pri obravnavanju slovenske problematike ne uporabljam vedno v

omenjenem smislu, kar bi lahko izzvalo rahlo terminološko zmedo. Upam, da bo zadoščalo naslednje pojasnilo: ko sledim miselnemu toku drugih avtorjev, uporabljam njihovo terminologijo, ko pa izhajam iz lastne prakse, uporabljam izraz »etnološki«, ker pač moja praksa vizualnih raziskav izvira iz slovenske etnologije. Glede mešanega izrazoslovja ne čutim nobenega nelagodja, nasprotno, s tem kažem, da se vizualne raziskave ne omejujejo zgolj na eno samo disciplino.

Ob vsaki temi, ki sem jo obravnaval, sem skušal navesti čimveč različnih mnenj - po načelu Andreja O. Župančiča »ne samo, ampak tudi«.

Kjer bo dobil bralec vtis, da dajem prednost tujim stališčem pred svojimi, bo imel prav. Presodil sem namreč, da so drugi že pred menoj in morda bolje kot jaz izrazili določeno misel.

In tudi opažanje, da se nekatere problematike ponavljajo, je točno. Ponavljajo se kot variacije na isto temo v drugem kontekstu in z drugimi osvetlitvami. Sledenju osebnega miselnega toka sem dal mestoma prednost pred strogo sistematiko.

Besedilu in avtorju bo v čast, če bodo bralci sami ugotovili, da je osrednja vloga pri navajanju slovenskih izkušenj namenjena Niku Kuretu, mojemu predhodniku v boju »brez upa zmage«, zato njemu ni potrebno nobeno posebno posvetilo.

Namesto zahvale pa le opozorilo, da bi brez razumevajočih pomočnikov končal še slabše kot junak Tolkienove povesti »Nigglov list«. Vseeno: hvala Andrej, hvala Sinja, Monika, Uroš, Drago, Eva, Vojo in Milojka.

## KRATICE

AVL = Avdiovizualni laboratorij Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU

CASEF = Centralni arhiv slovenskega etnografskega filma

CIFE = Comité Intéernational du Film Ethnographique

CIFES = Comité Intéernational du Film Ethnographique et Sociologique

CIFH = Comité Intéernational du Films de l'Homme

EAVSoM = European Association for the Visual Studies of Man

EC = Encyclopaedia Cinematographica

GNI = Glasbeno narodopisni inštitut

ICAES = International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences

ISN = Inštitut za slovensko narodopisje

IUAES = International Union of Anthropological and Ethnological Sciences

IWF = Institut für den Wissenschaftlichen Film

SED = Slovensko etnološko društvo

UNESCO = United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation

# 1. ODDALJENI POGLEDI (NAMESTO UVODA)

*»Zrcalce, zrcalce na steni, povej,  
katera najlepša v deželi je vsej?«*

OGLEDALO IN OKO. GLEDANJE KOT SELEKCIJA IN RAZUMEVANJE. DVOM V OBJEKTIVNOST NAŠIH ČUTIL. ŠOLANJE OČESA. KOMUNIKACIJA KOT PRIMERJAVA IZKUSTVENEGA IN FILMSKEGA SVETA. PRIMER: VAJA V OPAZOVANJU. SLIKA IN LIK.

Fran Albreht je gornja verza objavil leta 1954 v prevodu in priredbi pravljic Jakoba in Wilhelma Grimma (Grimm 1954), motiv pa je verjetno starejši tudi od Grimmovega zapisa Sneguljčice. Prav gotovo pa je motiv starejši od izuma fotografije in od najstarejšega znanega etnološkega filmskega zapisa iz leta 1895, ko je Félix Regnault na kolonialni razstavi v Parizu s tehniko kronofotografije posnel berberskega lončarja iz plemena Wolof (De Brigard 1975, 15).<sup>1</sup>

Z nekaj poetske svobode imamo lahko Grimmove in Albrehtove verze za zapis mitološke vizualne raziskave. Vprašanje je naslovljeno na optični inštrument (zrcalo), podobno kot išče vizualni antropolog informacijo v filmskih posnetkih, ki so tudi nastali s pomočjo optičnega inštrumenta: objektivna in kamere. Vprašanje je naslovljeno na naslov, od katerega se pričakuje, da ne bo lagal zaradi svojih interesov in da bo objektivni v svoji presoji. In če verjamemo pravljici, je raziskovalka od zrcala dobila zahtevano informacijo. Tudi fiziologi, antropologi, etnologi in etnografi se že od izuma filma dalje zanašajo na kamero in film kot na čudežna posredovalca informacij, ki jih z drugimi sredstvi ne moremo

---

<sup>1</sup> Martin Taureg opozarja, da je sporno imenovati Regnaulta za očeta etnološkega filma, ker njegov interes za vizualno dokumentiranje gibov izvira iz študij psihologije in fizične antropologije (Taureg 1983, 69).

zajeti. Zgodovina etnografskega filma, vizualne antropologije in vizualnih raziskav je v bistvu zgodovina nihanja med navdušenjem in razočaranjem nad močjo ter uporabnostjo vizualne dokumentacije.

Franz Haller, vizualni antropolog iz Merana, avtor številnih filmov o tirolski ljudski kulturi, mi je na vprašanje, ali je na potovanje po južni Ameriki vzel kamero, odgovoril, da se je posluževal prostega očesa in da je bila to boljša vizualna antropologija, kot če bi snemal s kamero. Čeprav je to rekel bolj v šaljivem tonu, je v tej zgodbi vendarle nekaj logike.

Vsaka terenska raziskava temelji v veliki meri na vizualnih informacijah, pridobljenih v procesu vizualne percepcije s prostim očesom, z avtopsijo. Na splošno predvidevamo, da človek pridobi z vidom 80% informacij iz okolja.

Sistem čutil naredi iz človeka neke vrste opazovalni aparat, merilno orodje, ki sicer še zdaleč ni popolno, je pa edino, ki ga imamo. Kljub pomanjkljivostim ga mehanski aparat, kot je na primer filmska kamera, ne more nadomestiti. Lahko ga samo dopolni ali izboljša.

Razumljivo je, da kakovosti gledanja ne omogočajo samo mehanskooptične komponente vida. Vizualna percepcija je predvsem psihološki proces. Povezujemo jo z mišljenjem in z drugimi visokimi ravnmi spoznavalnega procesa, kot je npr. primer sklepanje in reševanje problemov. Anatomsko gledano sta očesni živec in tudi mrežnica del možganov. To dejstvo govori v prid podmeni Rudolfa Arnheima o vizualnem opazovanju kot o vizualnem mišljenju. Vizualno opazovanje se po njegovem mnenju nikakor ne omejuje le na zbiranje informacij, ampak posreduje možganom že strukturirane informacije (Arnhajm 1985, 241).

Osnovna aktivnost gledanja je selektivnost, ki temelji na opažanju sprememb. »Opažanje sprememb opisujem kot dojetanje splošnih strukturnih značilnosti.« (Arnhajm 1985, 31) Vizualno opažanje je torej raziskovanje tistega, kar se dogaja v okolju, oz. je lastnost vida, da iz velike količine vizualnih »šumov« izlušči bistveno. Naloga vizualne percepcije je, da iz zaznanih oblik ustvari pojme. Zato bi lahko govorili o gledanju kot o vizualnem razumevanju.

V razpravah o uporabi filma v znanosti je najognevitejša polemika vedno tekla o vprašanju, ali je film objektivno registracijsko sredstvo ali ne. Zdaj vidimo, da bi lahko polemiko začeli z vprašanjem, v kolikšni meri je človekov zaznavni aparat objektivno pri opazovanju realnosti. Polarizacija objektivno — subjektivno je nasploh ustvarjala vehementne polemike brez prave potrebe. To je bilo razpravljanje o esencialnih lastnostih filma namesto, da bi razpravljali o njegovih funkcionalnih lastnostih. V tem primeru bi prvo dvojico nadomestila polarizacija de-



skriptivno — ekspresivno, kar je osnova za morebitno grobo tipologijo etnološkega filma. Odpadla bi tudi polarizacija znanost — umetnost. O zapisani besedi se vsi strinjajo, da lahko služi tako znanosti kot umetnosti, film pa naj v znanosti ne bi imel kaj početi, ker da je le umetnost. Zdravilo za te polemike je Rubyjevo dognanje, da film v znanosti ni nič drugega kot še eno pripovedovalno orodje (*narrative device*) (Ruby 1990).

Titus Lucretius Carus je v svoji pesnitvi *O naravi sveta* (*De rerum natura*) v poglavju o optičnih prevarah zapisal naslednje verze:

*Stvar oči je, da vidijo kraj, kjer luč sta in senca;  
toda li ista je venomer luč, li druga nemara,  
senca, ki tu je bila, li ista drugam zdaj preide,  
ali pa rajši je to, kar malo poprej smo dejali,  
to odločiti ima edino le uma preudarek,  
kajti narave stvari oči ne mogo prepoznati,  
Torej nikar ne optuj očem spodrsljajev uma!*  
(Lucretius 1959, 94)

S temi verzi je izrazil dvom v objektivnost človekkih čutil. Po njegovem mnenju razum nadzoruje pogled, a med njima lahko pride tudi do nesoglasja. Če razumemo uporabo vizualne tehnologije (foto, film, video) kot razširitev oz. dopolnitev človekove vizualne percepcije s tehničnimi sredstvi, potem logično sledi, da človekov razum kontrolira tudi kamero. Zato vsako polemiko o objektivnosti filma lahko vrnemo na raven človekove vizualne percepcije s prostim očesom. Toda ali etnologi, etnografi, antropologi in sociologi kdaj razmišljajo, da v njihovo izobraževanje spada tudi trening vizualne percepcije?

Kulešov, avtor učbenika filmske režije, priporoča študentom režije, naj vadijo sistematično opazovanje. »Postali boste režiser. Kaj to pomeni? To pomeni, da vi opazate tisto, kar je značilno v pisanosti življenja, ki vas obkroža.«

»Sistematsko opazovanje bo pri vas razvilo navado, da boste opazili vse tisto, kar je tipično in redko — vse kar se lahko zgodi v življenju. Opazovanje ustvarja zaloge primerov življenjskih pojavov pri ljudeh v odvisnosti od značaja in okoliščin.«

»Opazovanje vas bo naučilo, da boste razlikovali, kaj je tipično in kaj slučajno, naučilo vas bo, da boste ustvarjali življenjsko resnico.« (Kulešov 1950, 58)

Elizabeth Wickett je napisala zanimivo refleksijo o svoji izkušnji pri etnografskem filmu. Omenja, da se ji zdi pri terenski raziskavi bistveno urjenje pogleda in da je filmanje morda uporabljanje kamere za gledanje tistega, kar vidi izurjeno oko (Wickett 1988).

Podobno meni Lonna Malmshheimer, naj bo etnološka fotografija slikovna analogija vizualne percepcije (Malmshheimer 1987).

Vse zamisli o idealni vlogi vizualne dokumentacije, o možnem razmerju med realnostjo pred našimi očmi in sliko realnosti na filmskem traku, pa so težko uresničljive v praksi, čeprav je bila vizualna tehnologija izdelana po modelu človekovih čutil. Ustvarjena je bila, da potrjuje izkušnjo človekove percepcije. Ni bila ustvarjena za prikazovanje meta-realnosti, fantazijskih podob, ločenih od človekove neposredne perceptivne izkušnje. Vse to je stranski produkt izuma filma. Vendar ima filmska slika že kot taka, s svojo slikovno in slušno komponento drugačno strukturo kot slika, ki jo ustvarjajo naša čutila. Filmska slika ni absolutno neodvisna od naših opazovanj izven filma, naše opazovanje filmske slike pa ni brezpogojno avtonomno v odnosu do naše lastne percepcije, tako percepcije filmske slike kot percepcije sveta zunaj filma. »Obstaja dialektični krog: različnost filmskega prizora in opazovanja zunajfilmskega sveta hkrati odkriva njuno perceptivno podobnost, kar pomeni, da gledalec avtonomno strukturo filmskega prikaza primerja s sliko opazovanega sveta in najde v njiju podobnosti in razlike.« (Stojanović 1982, 9)

»Razumevanje vedno vključuje povezovanje realnosti s strukturo človekovega uma in strukturo človekovega uma z realnostjo.« (De Heusch 1988, 100)

V nasprotnem primeru, če namreč filmska slika ne bi nudila gledalcu nobene opore za primerjavo z njegovo lastno perceptivno izkušnjo sveta zunaj filma, bi težko govorili o vizualni dokumentaciji kot nosilki informacij. Težko bi govorili tudi o filmskem organizmu kot komunikaciji. Film je komunikacija ravno zato, ker se v njem stikata in primerjata dve izkušnji — avtorjeva in gledalčeva. Gotovo pa je razlika med značilnostima tovrstnega komuniciranja v fikcijskem in dokumentarnem filmu. V mislih imam razliko, ki jo povzroči pretežno ustvarjanje avtonomnega sveta, ki ga je ustvaril človek, v fikcijskem filmu, in ustvarjanje filmske naracije po meri realne percepcijske izkušnje v dokumentarnem filmu. Medtem ko fikcijske filme navadno sodimo po primerjavi z drugimi filmi te vrste, etnografske filme sodimo po primerjavi z drugimi kulturami (Hockings 1988, 205).

Naravo filmske realnosti (njene sporočilnosti) bi morali ceniti po odzivnosti gledalca, to je, kako film vpliva na gledalčevo zavest in vedenje, ne glede na to, ali vsebuje elemente realnosti oz. objektivnosti v odnosu do prikazanega okolja ali ne. Značilnosti slikovnega izražanja najboljše dojamemo, kadar v istem dogodku skušamo prepoznati enkrat območje besede in enkrat območje slike. Hastrup posrečeno primerja razliko med

besedo in sliko z razliko med itinerarjem in zemljevidom (Hastrup 1992). Za dobro orientacijo potrebujemo oba.

Razlike med območjema bi se morali zavedati vsakič, ko prebiramo etnološka besedila. Iz njih do neke mere lahko razberemo, ali je pisec upošteval bolj besedne ali bolj slikovne informacije.

Dojemanje slikovnih informacij v realnosti (s prostim očesom, z avtopsijo) in njihovo dojemanje na filmu potekata enako. Vsakič pa je silno težko natančno ubesediti percepcijsko izkušnjo, čeprav je pri obeh vrstah dojemanja aktiviran isti observacijski aparat. Pri vizualnem opazovanju realnosti je človek v celoti prepuščen svoji lastni presoji, medtem ko mu je pri filmu v pomoč instrumentarij medija (montaža, komentar, naracija itd.). Glede na dispozicijo gledalca prihaja do znatnih razlik v dojemanju podrobnosti in s tem celotnega informacijskega paketa, ki ga vsebujeta tako realno dogajanje kot njegov fotokemijski ali elektronski posnetek.

V tem pogledu je zanimiv rezultat vaje v opazovanju, ki smo jo opravili skupaj s študenti etnologije v okviru vaj iz vizualne antropologije leta 1987 (Križnar 1991, 156). Sodelovalo je 11 študentk in študentov. Objekt opazovanja je bil vogal stavbe na Trgu francoske revolucije v



*Vogal na Trgu francoske revolucije v Ljubljani, ki je bil predmet vaje iz opazovanja.  
Foto: Barbara Sršen.*

Ljubljani nasproti Mestnega muzeja. Vsak študent je imel 30 sekund časa, da je v kasetnik zdiktilal vsebino prizorišča. Namen vaje je bil, da bi se študentje naučili opisati nek dogodek kot konkretno realiteto v prostoru, ne pa njenega historičnega ozadja ali emocionalnega vtisa.

Kaj so povedali rezultati vaje? Predvsem to, da je besedni opis revnejši od vizualnega vtisa. Besedni opis nam poda samo en segment vedenja o okolju, ki ga opazujemo v naravi ali na sliki. V našem primeru si niti dva opisa nista bila enaka, čeprav je šlo za isti prostor in za iste predmete v njem. Opisovalci so mnogokrat podlegli skušnjavi, da so omenjali tisto, kar so *vedeli* o tem prostoru, ne pa tistega kar so *videli* v njem. Omenjajo na primer Inštitut za geografijo, ki je res v tisti stavbi, vendar se ga ne vidi. Zanimivo pa je, da so vsi opisi skupaj le zajeli večino realitet opazovanega prostora. V vseh opisih se omenja skupaj 30 različnih realitet, ki jih lahko izrazimo s samostalnikom. Te realitete se v vseh opisih omenjajo 89 krat. Največkrat se omenja vogal (11-krat), sledijo vrata, koš za smeti, tabla, listek, stavba, trg, vhod, cesta, fasada, luči, portal itd.

Omenjeni eksperiment potrjuje domnevo, da »branje« realnega dogodka ni prav nič lažje kot »branje« filmskega posnetka in obratno. To pa daje prav tistim, ki zanikajo, da filmsko kamero lahko enačimo z merilnimi instrumenti v naravoslovnih (tehniških) znanostih. Res pa je prednost filma v tem, da posnetke realnih dogodkov lahko v nedogled ponavljamo.

Vse kaže, da je rezultat opazovanja realnega dogodka, njegove fotografije ali filmskega posnetka odvisen od vprašanj, ki si jih zastavimo pred opazovanjem, to je od sistematike, izhajajoče iz naše raziskovalne naloge. Čim natančnejša so naša vprašanja, tem lažje bomo usmerjali pozornost pri opazovanju. Slika nam ne bo povedala nič razen tistega kar jo bomo vprašali.

Realnost ali njeno fotokemično reprodukcijo lahko opazujemo na več ravneh. Prva je raven pojavnosti, druga je raven simbolike realnih pojavov. E.T.Hall označuje omenjeni ravni kot manifestativno in latentno vsebino dogajanja in pravi, da je v naši civilizaciji umetno ustvarjena diskontinuiteta med obema (Hall 1968, 87).

S.M. Eisenstein v svojem spisu »*Montaža 1938*« razlikuje sliko in lik. Za primer navaja risbo ure, ki jo lahko enkrat opazujemo kot krožnico, razdeljeno na 60 razdelkov, s številkami na vsakih 5 razdelkov, z dvema puščicama iz središča proti obodu, od katerih je ena krajša, druga daljša. Drugikrat pa to risbo povežemo s pojmom časa. Določena konfiguracija kazalcev in številk sproži v nas predstave, izhajajoče iz naših izkušenj, npr. zajtrk, kosilo, konec dela, večerna svetloba dneva, skratka izkušnje,

povezane s potekanjem časa. Slika in lik se tedaj v naši zaznavi spojita v eno (Kulešov 1950, 397-428).

Naj se za zaključek tega poglavja povrnem k metodi mitološke vizualne raziskave s pomočjo ogledala. Kaj vidimo, ko se pogledamo v ogledalo? V ogledalu se vedno prepoznamo, a vendar to nismo mi, temveč naša zrcalna podoba, takorekoč stoddstotna iluzija in potvorba hkrati. Za objektivno spoznavanje nas samih je zrcalo torej zelo dvomljiv pripomoček. Nič čudnega, če se v neki drugi zgodbi s pogledom v ogledalo prične spoznavanje sveta drugačnosti.

»Oh, Mucika, kako lepo bi bilo, ko bi lahko stopili tja čez, v Ogle dalno hišo! Prepričana sem, da je tam polno prekrasnih reči! Narediva se, Mucika, kot da se nekako da priti vanjo. Narediva se, kot da je steklo postalo mehko kakor vata, tako da zlahka pridemo skozenj. Lej ga šmenta, res se spreminja v nekakšno meglico, zlahka gremo skozi.« (Carroll 1990, 157-158).

## 2. ORIS PROBLEMATIKE

*»Postavil sem se pred zrcalo in se nisem videl,  
glej,  
ko sem ga odmaknil,  
šele sem se videl resničnega.«*  
Srečko Kosovel

### OD DARWINA DO MEADOVE. RESOLUCIJA »ICAES« 1973 IN NJENA USODA. POT DO VIZUALNIH RAZISKAV.

Etnologija in antropologija kot empirični znanstveni disciplini potrebujeta stalen pritok novih, empirično pridobljenih podatkov. Terensko delo je »conditio sine qua non« za obstoj obeh ved. Etnologija torej sama proizvaja dokumente, ki jih nato preučuje. Med njimi so vizualni zapisi gotovo najzahtevnejši. Zato je razumljivo, da etnologi želimo čim bolj izpopolniti metodologijo nastajanja in analize vizualnih zapisov.

Vizualna informacija je osnovna prvina vizualne raziskave. Risba in kasneje fotografija nista prinesli dovolj kvalitetnih vizualnih informacij, da bi znanstveniki začeli razmišljati o posebni metodologiji, ki bi temeljila pretežno na manipuliranju z vizualnimi informacijami. Tudi vizualna tehnologija, njena dovršenost in razširjenost, je bila sprva pod isto kritično mejo, ko množična uporaba sama privede do metodološke avtonomnosti. Danes, ko ta metodologija postaja vse razvidnejša, smo priče rojevanju nove humanistične in družboslovne poddiscipline, nekateri jo imenujejo kar vizualna znanost, ki nastaja na presekih različnih sorodnih strok — antropologije, etnologije, etnografije, folkloristike, sociologije, socialne zgodovine in socialne geografije. Medtem ko je v praksi etnološko filmanje že pridobilo svoje mesto, pa tega ni mogoče reči za vključevanje filmanja v teorijo terenskega dela (Husmann 1983).

O vizualnih raziskavah v etnologiji govorimo šele v zadnjih nekaj desetletjih, to je v obdobju, ko je med etnologi in pripadniki drugih humanističnih ter družboslovnih ved filmska in nato video kamera postajala vedno bolj domača kot sredstvo za pridobivanje vizualnih podatkov,

hkrati s tem pa tudi osmišljanje vizualnih podatkov v znanosti. To pa ne pomeni, da pred izumom filmske kamere ne bi mogli zaslediti raziskav, ki bi upoštevale vizualno informacijo kot enakovreden ali vsaj dopolnilni vir besedni informaciji.

Paolo Chiozzi (1993) postavlja Darwina za enega prvih praktikan-  
tov vizualne antropologije. Dobesedno je to gotovo pretirana trditev. O antropologiji bi v Darwinovem času komaj že lahko govorili, čeprav njene korenine segajo v 18. stol., v dobo razsvetljenstva (podobno kot naša etnologija), a še brez pravega imena in brez samostojnega sedeža na univerzi (Pričard 1983, 42). O vizualni antropologiji kot o splošnem mednarodnem referenčnem pojmu lahko govorimo šele od leta 1973 dalje, od IX. Mednarodnega kongresa antropoloških in etnoloških znanosti (ICAES) v Chicagu, ko je izšel zbornik referatov z naslovom *Principles of Visual Anthropology* (Hockings 1975). Vizualna antropologija pa je postala domicilno torišče za nastajanje metodologije vizualnih raziskav.

*FOTOGRAFIJI IZ DARWINOVE ZBIRKE (DAR 53. 1)*



*Guillame Duchenne:  
OSUPLOST  
Reprodukcija: Igor Lapajne.*



*Oscar Rejlander:  
DEKLICA, KI SE SMEJI*

Chiozzi utemeljuje uvrščanje Darwina med praočete vizualne antropologije z uporabo fotografije kot pomembnega vira v njegovi knjigi *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872). Darwin je spoznal, da fotografija sama na sebi še ni podatek ampak, zgolj sredstvo za zbiranje in analizo podatkov. Pomen dobi šele z vključevanjem v proces opazovanja in preverjanja hipotez (Chiozzi 1993, 24). Glede na pomen za znanstveno preučevanje, ki ga je Darwin prisojal fotografiji, in na sistematičnost njegove zbirke fotografij z vsega sveta, bi Darwina enako upravičeno imenovali vizualni raziskovalec kot vizualni antropolog. Globlja polemika na to temo bi gotovo razkrila tudi današnje negotovosti v zvezi s statusom vizualnih raziskav, zlasti o tem, ali je težišče na metodi ali na predmetu raziskovanja. To in druga nerešena vprašanja so morda razlog, da v sodobni literaturi le redko zasledimo definicije vizualnih raziskav ali definicije vizualne antropologije. Nasprotno — avtorji se natančnim opredelitvam izogibajo. Dobro stoletje po Darwinu komaj najdemo sramežljive poskuse eksplicitnega poimenovanja nove humanistične in družboslovne poddiscipline.

Ko je Margaret Mead, začetnica sistematične uporabe fotografije in filma v antropoloških raziskavah, pisala svoj znameniti uvod *Visual Anthropology in a Discipline of Words* (Mead 1975), je bila celotna sfera vizualne antropologije na pomembnem razpotju. Tehnologija 16- milimetrskega filma je bila na vrhuncu, na sceno je stopala elektronska tehnologija slike in živa je bila planetarna zavest o ogroženosti številnih ljudstev in kultur. Po drugi strani pa se je tedaj komaj rojeval razmislek o tem, kaj početi z vsemi vizualnimi dokumenti, kako jih ohranjati, analizirati in distribuirati. Takrat si še nihče ni mogel predstavljati vseh razsežnosti vstopa vizualne informacije v raziskovanje kulture. Kot da je vizualni dokument še vedno prvina realnosti in ne njen simbol ali metafora. Dotlej še nihče ni razmišljal o vplivih snemalca na okolje ali o tem, da dokumentarni film odraža tudi status avtorja itd.

Kljub temu, da je v prispevkih za zbornik *Principles of Visual Anthropology* (Hockings 1975) težišče na metodoloških vidikih vizualne antropologije, je Resolucija, objavljena v istem zborniku, ki so jo sprejeli in podpisali udeleženci vizualno antropološke sekcije IX. ICAES v Chicagu leta 1973, paradokсно usmerjena še v tehnologijo vizualne registracije, torej v produkcijo vizualne dokumentacije, ne pa v njeno metodološko osmišljanje (*Resolution on Visual Anthropology*. V: Hockings 1975, 483-484).

Margaret Mead piše: »Antropologija kot konglomerat disciplin — različne države, ki so jo ustanovljale, so jo različno imenoval (kulturna



antropologija, socialna antropologija, etnologija, etnografija, arheologija, lingvistika, fizična antropologija, folklor, socialna zgodovina in socialna geografija) — je implicitno in eksplicitno sprejela odgovornost za izdelavo in ohranjanje zapisov o izginjajočih običajih in človeških bitjih na Zemlji, najsi so to predpismene populacije, izolirane v tropski džungli, ali globoko v švicarskem kantonu ali v gorah azijskega kraljestva.« In dalje: »Širom sveta, na vsaki celini in otoku, v skritih območjih modernih industrijskih mest kot tudi v skritih dolinah, ki jih dosežemo samo s helikopterjem, izginja dragoceno, popolnoma nenadomestljivo in za vedno neponovljivo vedenje, medtem ko oddelki za antropologijo še naprej pošiljajo terenske delavce na teren brez opreme, razen svinčnika in beležnice, morda z izjemo nekaj testov in vprašalnic — imenovanih tudi 'instrumenti' — kot nekakšen obolus scientizmu.« (Mead 1975, 3-4)

Meadova v svojem spisu ne uporablja niti izraza vizualna antropologija (razen v naslovu, ki je lahko tudi urednikova sugestija), kaj šele vizualna raziskava. Govori zgolj o etnografskem filmu in o filmskem dokumentu kot zapisu kulture.

Prej omenjena Resolucija vsebuje v prvem planu naslednje izraze: »spodbuditi takojšen program filmanja v svetovnem merilu«, »ustanoviti mednarodno distribucijsko mrežo«, »spodbuditi vaje v tehnikah modernega etnografskega filmanja«.

Morda je anahronistična dikcija Resolucije razlog, da velika večina njenih priporočil do danes še ni bila uresničena. Tako vsaj ugotavlja Asen Balikci, ki jo je 15 let po nastanku analiziral in komentiral točko za točko (Balikci 1988a). Ugotovil je, da so vsi njeni predlogi ostali neuresničeni, da pa je po Chicagu vizualna antropologija kljub temu postala akademska disciplina, zlasti zaradi prizadevanj v Evropi. Po drugi strani pa v okviru vizualne antropologije doslej niso izvajali čistih raziskovalnih projektov, ki bi zasenčili davne napore Margaret Mead, Gregoryja Batesona in Sola Wortha.<sup>2</sup>

In vendar je leto 1988, ko je Balikci kritično obravnaval resolucijo iz leta 1973, pomembno za uveljavitev pojma vizualna raziskava. Že na medkongresu IUAES v Aleksandriji leta 1985 smo za prihodnji ICAES izbrali naslednji naslov sekcije za vizualno antropologijo: »*Visual Research Strategies. Visual Anthropology in the 80's*«. Pod tem naslovom je nato po-

---

<sup>2</sup> V mislih je imel knjigo Margaret Mead in Gregory Batesona, *Balinese Character: A Photographic Analysis* (1942) in knjigo Sol Wortha in Johna Adaira, *Through Navajo Eyes* (1972).

tekalo delo sekcije na XII. ICAES (Mednarodnem kongresu antropoloških in etnoloških znanosti) v Zagrebu leta 1988. S tem se je težišče simbolično premaknilo od pojmovanja vizualne antropologije kot generatorja proizvodnje vizualne dokumentacije kulture do pojmovanja vizualne antropologije kot analitičnega pogleda na vizualne dokumente, ki so tudi sami kulturni akti.

Pojem vizualne antropologije je bil najprej povezan s konceptom uporabe kamere kot ustvarjalke zapisa o kulturi, v nasprotju s pojmovanjem kamere kot zapisovalke kulture. Ta pojem sprva ni vseboval zamisli o tem, da sta kamera in film lahko sama del kulturnega konteksta, ki ga obravnava antropologija. Šele s pojmom »vizualna raziskava« je bil storjen pomemben korak naprej od kongresa IUAES v Chicagu leta 1973.

Omenjeni premik je pomenljivo označil Jay Ruby v svojem uvodu h knjigi — zborniku *Anthropological Filmmaking*. Ker je kratek ga navajam v celoti.

»Vizualna antropologija je knjižna serija, posvečena osvetlitvi pogojev človekovega bivanja («Human condition») s pomočjo sistematičnega raziskovanja vsega, kar je vidno. Naš namen je prikazati vrednost antropološkega pristopa k študiju vizualnega in slikovnega sveta. Nameravamo predstaviti etnografske šudije kulturne kompleksnosti slikovne medijske proizvodnje, analize vidnega sveta neverbalne komunikacije od mikro študij telesnega gibanja do makro pogledov na zgrajeno okolje in edinstvene poskuse sporočanja antropološkega razumevanja o tem, kako vizualna in slikovna komunikacija delujeta v našem iskanju pomenov« (Ruby 1988).

Pomenske razsežnosti tega kratkega uvoda segajo čez prelomno leto 1988 v današnji čas in jih bom podrobneje obravnaval drugje v svojem besedilu, zato naj zdaj omenim le njegovo osnovno misel. Ruby nakazuje premik od dotedanje »vizualne antropologije« k »antropologiji vizualnega in slikovnega sveta«. Podoben je tudi naslov znanega referata Sola Wortha leta 1976 na simpoziju v čast Margaret Mead: *Margaret Mead in preobrat od vizualne antropologije k antropologiji vizualnih komunikacij* (Worth 1981b, 185-199). Delo Meadove in Batesona je za Wortha zgled, kako lahko uporabimo slike za ilustracijo vzorcev kulture. Njune slike imajo svojo vrednost zato, ker sta vedela, kaj fotografirata in zakaj. »Vzrok, zakaj so njune fotografije in filmi zapisi, je v tem, da so posnete na način, ki dopušča, da jih analiziramo, kot tudi, da ilustrirajo vzorce, ki jih opažajo znanstveniki, ki so vedeli, kaj iščejo« (Worth 1981b, 190). Tako razumevanje uporabe fotografije in filma je Worthu podlaga za ustvaritev njegove lastne metodološke predpostavke. Temelji na prepričanju, da film

ni kopija sveta, ampak je izjava nekoga o svetu. »Z upoštevanjem slik in vsega vedenja v vizualnem modusu kot možnih komunikacijskih aktov in z razumevanjem, da ti akti lahko producirajo samo izkaze ali izjave o svetu, ne pa njegove kopije, smo prišli do zaželene vrste antropologije, o vizualnih slikovnih formah, ki jih uporabljamo« (Worth 1981b, 197).

Worth, ki je v filmu videl predvsem komunikacijsko sredstvo, je želel sprva uveljaviti preučevanje filma kot jezika. Analogno lingvistiki je izumil izraz »vidistika« (Worth 1981c, 96).

Kljub različnim pristopom lahko zdaj že jasneje, čeprav še ne dokončno, razberemo današnje okvire pojma vizualna raziskava.

Na eni strani je to produkcija vizualij (etnografski film, raziskovalno vizualno gradivo), ki je vodena z interesi raziskovalca. Rundstrom na primer govori o vizualni etnografiji (*visual ethnography*), o vizualnem etnografskem projektu (*visual ethnographic project*) ali o vizualnih etnografskih tehnikah (*visual ethnographic techniques*) (Rundstrom 1988, 317). Sem in tja srečujemo izraz vizualne znanosti (*visual sciences*) (Wheelerjeva misel v: Sulikowski 1986).

Ameriško združenje za antropologijo vizualnih komunikacij definira vizualno antropologijo kot »študij človekovega vedenja v kontekstu s pomočjo vizualnih sredstev: študij, uporaba in proizvodnja antropoloških filmov in fotografij za raziskovanje in učenje; vizualne teorije, tehnologije in metodologije za beleženje in analizo vedenja in razmerja med različnimi oblikami komuniciranja; analiza strukturiranja realnosti, izpričane z vizualno proizvodnjo in izdelki; navzkrižni kulturološki študij (*cross cultural*) umetnosti in izdelkov s socialnega, kulturnega, historičnega in estetskega vidika; podpora nujnemu etnografskemu filmanju; in/ali uporaba medija s kulturnim povratnim učinkom« (Balicki 1983, 39)

Na drugi strani pa vizualne raziskave predpostavljajo raziskavo vizualnih dimenzij kulture (Collier & Collier 1986, IX), študij vizualnega in slikovnega sveta (Ruby 1988), raziskavo videnjskih pomenov (*vidistic meaning*) (Worth 1981d, 202), študij vizualne kulture ali okolja vizualnih stimulatorjev (Kunt 1990, 350).

Leta 1988 je izšel zbornik konference »Vizualne raziskave sveta« (»Visual Explorations of the World«) (University of Pennsylvania, Philadelphia 1985). Ob vsebini natisnjenih prispevkov bi se upravičeno vprašali, ali gre v tem primeru bolj za raziskave vizualij ali za vizualni način raziskovanja nasploh. Vendar ta dilema danes ni več produktivna. Jasno je, da gre pri vizualnih raziskavah tudi ali predvsem za raziskovanje različnih vizualnih korpusov, najsi je to vizualna dokumentacija, ki smo jo sami izdelali, ali že obstoječa vizualna dokumentacija.

V tej luči so dokumentarni filmi, etnografski filmi, filmska dokumentacija in sploh vse vizualne manifestacije človeka lahko predmet etnološkega ali antropološkega preučevanja.

S takim razumevanjem vizualnih raziskav presežemo diskusijo o naravi etnografskega filma, o njegovem odnosu do antropologije in znanosti na splošno. Ta diskusija je bila produktivna v obdobju 1955-1985, ki je po Loizosovem mnenju obdobje najvažnejših inovacij etnografskega filma (Loizos 1993). Tedaj je bilo to vprašanje usodno povezano s produkcijo dokumentarnih filmov v sodelovanju z antropologi, ni pa bilo neposredno prepleteno z vprašanjem vizualne antropologije in še manj z vprašanjem vizualnih raziskav. Ni torej naključje, da je Heider svojo knjigo *Ethnographic Film* (prva izdaja leta 1976) namenil v celoti vprašanju razmerja med filmom in etnografijo oz. antropologijo (Heider 1976).

Morda je razmišljanje o razmerju med etnografskim filmom in antropološko teorijo še najučinkoviteje zaključil odrezavi Paul Hockings z ugotovitvijo, da je antropologija deduktivna in empirična, filmanje pa je fenomenološko (Hockings 1988), zato so polemike o njunem odnosu upravičene.

Kljub temu so velike osebnosti tega obdobja (Timothy Asch, Asen Balikci, David MacDougall, Robert Gardner, Karl Heider, Allison in Marek Jablonko, John Marshall in Jean Rouch) s tem, ko so ustvarjali zgodovino etnografskega filma, pomagali ustvarjati tudi osnove vizualne antropologije in vizualnih raziskav.

Kot smo lahko videli, je ustvarjanje pojma »vizualna raziskava« dinamičen splet številnih posamičnih prizadevanj, ki ne potekajo vedno linearno. Od izuma filma dalje obstaja možnost za filmsko dokumentiranje kulture. Tudi izraz »vizualna antropologija«, ki je bil skovan po drugi svetovni vojni, sprva ni pomenil drugega kot uporabo filmske kamere za zapise o kulturi. Iz tega pojmovanja izhaja današnja poprečna predstava o vizualnem antropologu kot strokovnem svetovalcu pri izdelavi etnografskih filmov ali piscu scenarijev za etnografske filme.

Hkrati pa je v različnih okoljih in v raznih delih sveta potekalo razmišljanje o tem, kako pridobljeni filmski material analizirati in kako pripraviti snemanje, da bodo rezultati primerni za znanstveno preučevanje. To razmišljanje se je odrazilo v različnih poimenovanjih, s katerimi so posamezniki na kratko označevali srž svojih prizadevanj. Med njimi je treba na prvem mestu omeniti Johna Collierja mlajšega, ki je v svoji knjigi *Visual Anthropology* že leta 1967 uporabljal izraz »vizualna raziskava«, ne samo kot teoretično predpostavko, ampak kot izdelano metodologijo, preverjeno v praksi (Collier 1967, Collier & Collier 1986). Ta osamljeni

predhodnik je edini pomembnejši člen v razvoju vizualne antropologije od pionirskih časov Margaret Mead do srede 70. let. Celó v današnjem času bi komaj lahko rekli, da se na področju vizualnih raziskav že na splošno upošteva naslednja Collierjeva trditev, zapisana leta 1967: »S pomočjo fotografije se lahko učimo gledati skozi domorodčeve oči« (Collier & Collier 1986, XVII).

Ta trditev je tudi v skladu s podmeno, da moramo vsako kulturo gledati iz njenega lastnega konteksta, kajti vsaka kultura ustvarja svoje lastne zaznavne svetove. »Ljudje iz različnih kultur posedujejo različne čutilne svetove« (Hall 1968, 84) ali: »Vsaka kultura ustvarja svoje lastne zaznavne svetove« (E.T. Hall v predgovoru h knigi Collier in Collier, 1986).

Res pa je, da je imel Collier v mislih fotografijo in ne filma ali videa, ko je govoril o vizualnih raziskavah. Zato se ne smemo čuditi, če ob Collierovi zgodnji in jasnovidni predstavi srečamo številne še daleč ne tako jasne paradigme vizualnih raziskav, ki so temeljile na začetniških izkušnjah s filmsko in video dokumentacijo.

Allison Jablonko mi je v pogovoru (16. aprila 1994 v San Michelu all'Adige) skušala prikazati stališče antropologov v 60. letih, ko je tudi sama posnela na Novi Gvineji obširno filmsko dokumentacijo. Takrat, pravi, jim ni preostalo drugega kot posneti čim več dokumentarnega gradiva o različnih kulturah po vseh kontinentih, saj še ni bilo izdelanih metodoloških izhodišč. Mimogrede: Jablonkova je učenka Meadove, ki je vedno priganjala svoje učence, naj se več poslužujejo filma. Tudi Jablonkova je na Novi Gvineji snemala vsevprek, ne da bi vedela, kaj je pomembnejše. Šele zdaj ona sama in različni strokovnjaki v njenem materialu odkrivajo pomembne informacije.<sup>3</sup>

Velika količina vizualnih dokumentov je torej spodbudila raziskovalce, da so več kot prej razmišljali o tem, kako črpati znanje iz posnetega gradiva. V uvodu k ponatisu Collierjeve *Vizualne antropologije* leta 1986 zapiše E.T.Hall, da je to knjiga, ki bo govorila o dveh procesih: kako spraviti informacije na film in kako dobiti informacije s filma. Obdobju zbiranja sledi torej obdobje analize.

Kaže, da je osrednja sestavina vizualno antropološke dediščine Margaret Mead, ustroj večmedijskih terenskih zapisov. Ta del njene dediščine je neposredno nadaljevanje antropološkega programa, ki ga je začrtal že Boas. Veda je tedaj imela institucionalno osnovo v muzejih, ki so že po naravi namenjeni shranjevanju zapisov. Balikci ugotavlja, da je premik

---

<sup>3</sup> Glej npr. njeno razpravo v *Yearbook of Visual Anthropology* (Jablonko 1993).

antropologije iz muzejev v univerzitetne oddelke spremljalo preoblikovanje antropoloških razprav od deskriptivnih k analitičnim. »Kaže, da se zapisi in analize med seboj izključujejo« (Balicki 1986). Če to drži, potem je razumljivo, zakaj se je etnografski film vse bolj zatekal v okrilje dokumentarnega filma. Antropologija Margaret Mead se je usmerjala predvsem v razmerje med osebnostjo in kulturo. V psihološko kulturni analizi osebnosti je Meadova iskala splošno veljavne kulturne vzorce. Zlahka uvidimo, da je film zelo primeren medij za servisiranje tovrstne metodologije, medtem ko usmeritev antropologije v druga razmerja v kulturi jemlje filmski kameri dobršen del njene prepričljivosti in uporabnosti. Po drugi strani pa lahko v omenjeni zadregi, pred katero se je znašel etnografski film, vidimo spodbudo za nastanek nečesa novega — za razmišljanje, kako z novimi prijemi uporabljati vizualno tehnologijo in njene izdelke.

V Evropi in v tretjem svetu je ta proces potekal drugače. Vizualni zapisi v stilu Margaret Mead še danes niso povsod izgubili smisla. Kako se je ta proces odvijal v Sloveniji, bom skušal ugotoviti z upoštevanjem širšega konteksta uporabe filma in razvoja vizualnih raziskav, ki ga moramo iskati v sočasnem preseku metodoloških postavk in empirije naše etnologije.

### 3. SLOVENSKE IZKUŠNJE: MURKO

»Muslimanke so bežale,  
a kristjanke so odvihrale na konjih.«  
Matija Murko

#### MURKOVA FOTOGRAFSKA METODA IN NJEN EVROPSKI OKVIR.

Leta 1895 je Matija Murko obiskal »Narodopisno razstavo češko-slovansko« v Pragi in o njej objavil obširno poročilo v Letopisu Slovenske Matice za leto 1896. V zgodovini slovenske etnologije velja to poročilo, zlasti poglavje *Nauki za Slovence*, za programski prelom z romantično usmeritvijo in za začetek novega »realističnega« obdobja (Murko 1896).

Janez Bogataj v svoji doktorski nalogi upravičeno ugotavlja, da se je z Murkom uveljavila v slovenski etnologiji raziskovalna tehnika s pomočjo fotografije (Bogataj 1985, 146). Res je Murko fotografiranje priporočal že leta 1896, ko je pisal: »Cele skupine je fotografovati ter opazovati, kje in kako ljudstvo živi, kaj dela in kako gospodari na svoji ali tuji zemlji.«

»Opisujmo, načrtujmo, fotografujmo in slikajmo hiše in druge stavbe po vseh krajih naše domovine in izdelujmo njih modele.« (Murko 1896, 133-134) Vendar je sam prakticiral fotografiranje šele v obdobju 1930-1932.

Zastavljam si retorično vprašanje: ali bi bil prelom z romantično usmeritvijo v slovenski etnologiji temeljitejši, če bi prišlo do aplikacije fotografske metode že takoj po letu 1896? Obrnjeno vprašanje bi se glasil: ali je bil Murkov metodološki prelom dovolj globok, da bi prišlo do intenzivnejše uporabe fotografije prej, kot se je to v resnici zgodilo?

Najprej pa bi kazalo ugotoviti, ali je Murko poznal takratne evropske in srednjeevropske pobude na področju filma in fotografije.

Leta 1895 je rojstno leto Lumièrovega »cinématographa«. Isto leto je Félix Regnault, fiziolog iz šole Julesa Mareya, posnel prve »krono-

fotografske etnoštudije« kot jih je sam imenoval in sicer najprej senegalskega lončarja, ki je kot živi razstavni eksponat nastopal na pariški kolonialni razstavi (Chiozzi 1993, 37).

Glavnino v drugem poglavju omenjene Darwinove zbirke fotografij, čez 300 po številu, tvorijo fotografije Guillaumea B. Duchenna, objavljene v knjigi *Mécanisme de la phisionomie humaine*, leta 1862 (Vasillov 1990). Duchenne je fotografiral izraze norcev, ki jim je obrazne mišice sistematično stimuliral z električnim tokom. To je ena od prvih znanih uporab fotokamere pri opazovalni in dokumentacijski fazi znanstvenega raziskovanja.

Leta 1867 je izšla knjiga fotografij *Photographic catalogue of North American Indians*, rezultat sistematičnega fotografiranja indijanskih plemen v organizaciji Smithsonian Instituta.

Italijanski antropolog Stephen Sommier je s potovanja po Laponski leta 1879 in 1885 prinesel fotografije ljudi in njihovega življenjskega okolja. Pomembno je, da je fotografija izpolnjevala zelo jasno določeno vlogo v metodologiji takratne florentinske antropološke šole Paola Mantegazze, iz katere je izhajal tudi Sommier. Šola je zagovarjala celovit pogled na človeka, ki da je sestavljen iz dveh komplementarnih komponent: fizične in moralne. Iz metodičnih razlogov se Mantegazzova antropologija deli na morfologijo, fiziologijo in etnologijo. Vse tri je povezovala fotografska dokumentacija. Sistematično fotografiranje je Sommier prakticiral tudi na potovanjih v Rusijo in Sibirijo leta 1880 in 1887 (Chiozzi 1988, Chiozzi 1991).

Do leta 1930, ko je Murko ob zbiranju ljudskih pesmi v Bosni, Črni gori, Srbiji in v Dalmaciji prvič posnel večje število črnobelih fotografij, pa lahko navedemo naslednje pomembnejše dogodke na področju etnografskega filma in fotografije.

Leta 1898 je Bolesław Matuszewski objavil znameniti članek *Une nouvelle source de l'histoire* (Création d'un dépôt de cinématographie historique), v katerem napoveduje ustanovitev filmskih arhivov in velik pomen filma za zgodovinopisje, umetnost, medicino in tehniko (Čečot-Gavrak 1977, 30).

Druga izdaja etnografskega priročnika *Notes and Queries on Anthropology, for the Use of Travelers and Residents in Uncivilized Lands* (1876), ki verjetno izvira iz prve paradigme »sodelujočega opazovanja« kulture, inspirirane s knjigo *Primitive Culture*, Edwarda B. Tylorja (1871), priznava velik pomen fotografije pri etnografskih raziskovanjih.

Alfred C. Haddon je na ekspediciji »Cambridge University Expedition to Torres Strait« (1898-1899) uporabljal vsa tedaj poznana novo-



dobna tehnična sredstva za dokumentacijo: fotokamero, fonograf in filmsko kamero. Analiza rezultatov ekspedicije je bila usmerjena v metodološko problematiko, med drugim seveda tudi na izkušnjo s filmsko kamero. Čeprav je bil Haddon zoolog, ga je zanimalo tudi vedenje človeka in njegova kultura. Seveda pa je v tem pogledu verjetno podlegel zgledu fiziologov, kako postopati pri dokumentiranju človekovega vedenja. Manjše skupine ljudi je izločil iz okolja in posnel njihovo dejavnost v neavtentičnem okolju (na primer na morski obali), da bi bil dokument »razvidnejši« (De Bromhead 1993). Od vsega posnetega gradiva so ohranjeni le štirje krajši posnetki plesov in ročnega netenja ognja (Jordan 1992, 90-91). Chiozzi šteje te filmske posnetke za prvi primer spoja kamere in znanstvene raziskave na etnografskem terenu, vključno z analizo posnetega gradiva in objavo rezultatov (Chiozzi, 1993, 40).

Podoben podvig je ponovil Baldwin Spencer v centralni Avstraliji leta 1901. Posnetih je bilo več tisoč metrov filma, ohranjenih je za 10 minut posnetkov (Jordan 1992, 124-125). Spencer je tudi pisal o svojih izkušnjah in se predvsem pritoževal nad neokretnostjo tedanjih filmskih kamer. Posrečen je samoironičen zapis o njegovi lastni zadregi, ko je za filmsko kamero čakal, kako se bo razvijala ceremonija za dež, ki jo je snemal (Chiozzi 1993, 41). In res, na njegovih posnetkih ljudje večkrat odidejo s prizorišča, kamera pa kar teče in snema prazen prostor. Spencerjeva oprema namreč ni dopuščala premikov kamere na stojalu, kar lahko 26 let kasneje ugotovimo tudi pri Metodu Badjuri, v njegovih prvih filmih na etnografsko temo, na primer v *Procesiji sv. Rešnjega telesa v Ratečah* (1929).<sup>4</sup>

Iz srednjeevropskega prostora izhaja pobuda, ki je bila geografsko že bliže Matiji Murku. Avstrijec Rudolf Pöch se je pri Alfredu Haddonu pripravljaj na ekspedicijo na Novo Gvinejo. Po ogledu Haddonovih filmov se je tudi sam odločil, da vzame s sabo filmsko kamero. V obdobju 1904-1906 je posnel na Novi Gvineji več tisoč metrov filma, od katerih je ohranjeno za 15 minut gradiva (Jordan 1992, 128-129). Podvig je ponovil v Kalahariju 1907-1909. Od tam je tudi prvi zvočni etnografski film. Z nemo kamero je Pöch posnel Bušmana, ki govori v fonograf. Zvočni posnetek so kasneje sinhronizirali s filmskim posnetkom, vendar je bila kvaliteta tona preslaba, da bi prišli do izraza značilni tleski jezika (Chiozzi 1993, 33). Šele s tehnično izboljšavo leta 1984 je bila ta fonetična posebnost bušmanskega govora slišna tudi gledalcem (Jordan 1992, 152-153).

---

<sup>4</sup> Filmografske podatke za ta film in za vse nadaljnje glej v priloženi filmografiji citiranih filmov.

Leta 1912 je Albert Kahn, pariški bankir alžaskega porekla, rojak Emila Durkheima in Marcela Maussa, ustanovil Katedro za socialno geografijo pri Collège de France. Vodil jo je Jean Bruhnes. V njenem okviru je deloval Kahnov *Planetarni arhiv* («Archives de la Planète»). To je ena od institucij, ki je zelo zgodaj prisluhnila potrebi humanističnih znanosti po uporabi fotografske in filmske dokumentacije.

Prvo večjo akcijo je vodil Jean Bruhnes s svojimi fotografi na Balkanu leta 1912 (Beausoleil 1980).

Kahnov vizionarski projekt vizualnega arhiva človeštva je bil ustanovljen iz dveh razlogov. Po eni strani je Kahna vodila zavest o procesih hitrih socialnih in kulturnih sprememb v svetu, zaradi česar je treba nujno »zabeležiti enkrat za vselej prakse in modele človekovih dejavnosti, katerih izginotje je samo vprašanje časa.« Po drugi strani pa je želel omogočiti znanstvenikom in politikom uporabo dokumentov, ki so nastali ob neposrednem opazovanju razvojnih procesov (Beausoleil 1979).

Fotografi in filmski snemalci so pred odhodom na svoje misije dobivali standardizirana navodila strokovnjakov o vsebinskih ciljnih snemanja. Dokumentirali so šege, običaje, arhitekturo, nošo, transportna sredstva, načine komuniciranja, socialno organizacijo in gospodarske dejavnosti, skratka vse, kar se lahko predstavi s sliko.

Do leta 1930, ko je Archives de la Planète prenehal delovati zaradi bankrota Alberta Kahna, je bilo zbranih 72.000 barvnih fotografij in 140.000 m filma.

Danes ne moremo zagotovo vedeti, v kolikšni meri je Murko poznal omenjene predhodne in sočasne pobude svojih kolegov antropologov, geografov, fiziologov in etnologov, ko se je podajal leta 1930 na raziskovanje balkanske ljudske epike. Delno lahko sodimo o njegovih lastnih izhodiščih za uporabo fotografije pri znanstvenem raziskovanju po objavi fotografij s komentarjem leta 1951 (Murko 1951). Iz njegovega poročila je razvidno, da je v treh letih posnel 696 črnobelih negativov — plošč in filmov.<sup>5</sup> V omenjenem delu je objavljenih 526 fotografij, torej velika večina. Terensko fotografiranje je potekalo sistematično. »Raziskovanja so mi bila zelo olajšana s tem, da sta moja sinova fotografirala in fonografirala.« (Murko 1951, 24)

Fotografija Murku ni služila samo za dokumentiranje pevcev in njihovih inštrumentov. Uporabil jo je še v dveh vlogah: kot dokumentacijo kulturnega konteksta in kot pomoč pri komunikaciji z informatorji.

---

<sup>5</sup> Vsi negativi so bili v času Murkovega poročanja shranjeni v ustanovi »Slovansky ustav« v Pragi.



*Matija Murko, 1930-1932. Rataji. Prof. Murko beleži izraze kmetov, ki hodijo mimo.*



*Matija Murko, 1930-1932. Ivanjica. Pavle Bogdanović posluša svoj glas.*



*Matija Murko, 1930-1932. Sinjajevina planina pri Kolašinu. Pravoslavni »sabor« na Ilindan. Cerkev se imenuje Ružica in jo često omenjajo ljudske pesmi. Prva hiša je »kula Boškovića đenerala«, ki je umrl 1912; to je njegova letna hiša. Na konjih, ki se pasejo, so prijahale ženske.*

V svojem poročilu o rezultatih fotografske raziskave piše: »Važno je tudi okolje.« »Kolikor je bilo mogoče, sem fotografiral tudi okolico hiš pevcev in pevk, njihovo stanovanje in življenjske okoliščine« (Murko 1951, 556-557).

Nadalje ugotavlja, da je za epsko pesem silno važna pokrajina ter ohranjene tradicijske (Murko piše »primitivne«) okoliščine. Zato je s pomočjo fotografije beležil preostanke srednjeveških kulturnih prvin, kot na primer stavbe, metanje kamenja z rame, kolo itd. (Murko 1951, 557).

Presenetljivo moderna je Murkova uporaba fotografije kot komunikacijskega pripomočka za izboljšanje stikov z informatorji. »Obvestilo, da bodo fotografirani in fonografirani, je delalo čuda, kot tudi to, da bodo dobili svojo sliko in da bodo slišali svoj glas. Imelo pa je to tudi svojo slabo stran. Kopiranje, često tudi povečevanje in razpošiljanje slik s posvetilom pevcem in raznim osebam, ki so mi bile pri roki, je zahtevalo





*Matija Murko, 1930-1932. Trnovo. Vejanje, t.j. čiščenje žita s pomočjo vetra.*

mного dela, časa in denarja, ampak oni so svojo nagrado pošteno zaslužili« (Murko 1951, 23)

Tovrstno vlogo fotografije je prvi opisal in priporočal John Collier leta 1967 kot eno najpomembnejših nalog fotografije pri vizualnih raziskavah. Fotografijo v taki vlogi je imenoval odpirac za konzerve (Collier & Collier 1986, 23).

Murkovo poročilo o fotografiranju ob raziskavi srbohrvaške epike je prvo in menda edino poročilo te vrste v slovenski etnologiji. Njegovo fotografsko akcijo upravičeno lahko imenujemo vizualna (fotografska) raziskava. Ne samo zaradi sistematičnosti, ki ustvarja pretehtano vzporedno mrežo vizualnih informacij, ampak tudi zaradi izčrpnega poročila — refleksije, ki nam odkrije presenetljive podatke, nedosegljive s tradicionalnim terenskim raziskovanjem. Tako na primer ugotovi in primerja željo po fotografiranju med katoliškim, pravoslavnim in muslimanskim prebivalstvom. Opazuje, kako se na fotografiranje odzivajo moški, in kako ženske. »Muslimanke so bežale, a kristjanke so odvihrale na konjih« (Murko 1951, 557). Nek musliman se noče fotografirati brez Mohamedove slike. Pevce zanimajo bolj tonski posnetki kot fotografije itd.

Murkovo poročilo o fotografiranju in fonografiranju je izjemno tudi v tem, da avtor s samorefleksijo omogoči uporabniku zbranega gradiva vpogled v intelektualno in tehnično dispozicijo raziskovalca. Natančno opiše razpoložljivo tehniko in težave z njo, tako tehnične kot metodološke. »Za fotografiranje sem se posluževal aparata seminarja za slovansko filologijo Karlove univerze v Pragi, kupljenega leta 1924 s posredovanjem univerzitetne katedre za fotokemijo in fotografijo. A tudi najboljši fotografski aparat ni vreden nič, če želiš ali moraš hitro ujeti skupino, osebo ali dogodek, npr. skupino muslimank, ki so pobegnile že ko smo izvlačili stativ fotografskega aparata. Zato sem že za Božič 1930 kupil svojemu sinu, ki me je spremljal, mali aparat »Leica« (3,6 x 3,8), ki nam je leta 1931 in 1932 odlično služil« (Murko 1951, 23). Vsem objavljenim fotografijam so dodani običajni podatki o kraju in osebah.

Zelo verjetno je, da Murko ni poznal sodobnih tendenc in še manj rezultatov uporabe fotografije in filma pri antropološkem in etnološkem raziskovanju. Kljub sistematičnemu pristopu k terenskem fotografiranju so njegove fotografije kvalitetno znatno slabše, kot fotografije Sommierja z Laponske leta 1879 ali iz Rusije 1880. V Murkovem času je barvna fotografija že predstavljala resen izziv črnobeli fotografiji. Fotografi Alberta Kahna so že v obdobju 1912-1913 na Balkanu uporabljali predvsem barvno fotografijo, laboratorijsko obdelano s postopkom »autochrome« po patentu bratov Lumière iz leta 1904.

Murko v svojem poročilu pojasnjuje, zakaj so pokrajinske fotografije neostre in zakaj ima razmeroma malo fotografij »živega življenja«. Obe pomanjkljivosti imata izvor v tehničnih okoliščinah. Vendar je na Murkovih fotografijah upodobljenih presenetljivo veliko ljudi, v skladu z njegovim lastnim navodilom v *Naukih za Slovence* (Murko 1896, 134). V poročilu piše: »Največjo pozornost sem posvečal pevcem in pevkam in jih fotografiral v skupinah, kolikor je bilo to mogoče, a pogosto tudi posamezno, čeprav je bilo zbranih več pevcev, ker so po eni strani želeli, da jih fotografiramo posamezno, po drugi strani pa je bilo dobro, da jim ugodimo s posnetki« (Murko 1951, 556)

Ni odveč ugotoviti, da so simpatične tudi fotografije, ki prikazujejo samega Murka pri delu z informatorji in na potovanju. To spada v neke vrste vizualno kroniko terenskega dela.

Skupaj z drugimi avtorji, ki so obravnavali Murkov prispevek k razvoju slovenske etnologije, se lahko vprašam, kaj je tisto bistveno, kar je vodilo Murka v uporabo fotografije in fonografskih zapisov. Osnovno je gotovo dejstvo, da je tehnični napredek v tistem času že omogočal tako delo, vendar je pomembna tudi sprememba metodološkega izhodišča, o

čemer je pisal Murko že leta 1896. »Sedaj nas zanima ves človek in ves narod, ne samo duševne lastnosti« (Murko 1896, 76).

Bogataj ugotavlja, da se nove raziskovalne tehnike praviloma pojavijo s »spremembami na področju predmetnega opredeljevanja in z razširitvijo metodoloških izhodišč.« (Bogataj 1985, 149) Sam sem ugotavljal podobne zakonitosti pri razvoju meril za etnološkost filmske dokumentacije. »Razširitev meril je posledica razvoja opredeljevanja predmeta etnološke raziskave pri nas in s tem sprememba vloge vseh medijev, ki spremljajo raziskave. Odločilna je usmeritev etnologije v sodobnost, v prostor, v katerem živijo raziskovalci skupaj s svojimi informatorji« (Križnar 1982, V).

Uporaba fotografske in filmske kamere ima torej podlago v metodološki usmeritvi, ne samo v tehničnih izumih. Zato ima tudi svoje omejitve. Luc de Heusch na primer pravi, da je kamera slepa za socialne relacije (De Heusch 1988, 127).

Ne smemo pa zanemariti verjetnosti, da po drugi strani vizualna tehnologija vpliva na teorijo in koncepte znanosti, da zahteva novo paradigmo, nov način gledanja, ki se ne ujema z dotedanjim gledanjem. »Če so antropologi vztrajno zavračali film kot analitični medij in če so ga često poniževali v podrejeno zapisovalsko in didaktično vlogo, razlog morda ni v konservativnem zavračanju izkoriščanja nove tehnologije, ampak v razumarski sodbi, da tehnologija povzroči preobrat v perspektivi, ki povzroči največje probleme znanstveni konceptualizaciji« (MacDougall 1978, 419).

### 3.1. Primeri govornice fotografije v slovenski etnološki literaturi

Fotografija postavi gledalca na mesto samega raziskovalca. Govori mu brez posrednika v prvi osebi ednine in v sedanjiku. Tak način nagovarjanja bralcev je razmeroma tuj sodobnim piscem etnoloških člankov in razprav. Zanimivo je, da je pripovedovanje v prvi osebi ednine precej uporabljal Valvasor, resnici na ljubo največ pri opisovanju naravnih pojavov, manj pri opisovanju šeg in navad. To bi lahko pomenilo, da je šege opisoval po pripovedovanju drugih, medtem ko si je naravne pojave ogledoval sam. »Hotel sem vodo še isti dan preizkusiti, nisem pa mogel do nje« (Valvasor 1984, 95). »Stopila sva zato v ladjo, ki naju je že čakala« (Valvasor 1984, 104).

Beseda, ki je orodje abstrahiranja, oddaljuje bralca od neposredne izkušnje. Tudi pripovedovanje v preteklem času oddaljuje bralca od sočnenja z opisovanim dogajanjem, medtem ko slika vedno vzbujta vtis, da je z nami v istem časovnem obzorju, tudi če prikazuje pretekle dogodke.

»Prva in najbolj čudna kvaliteta fotografije je prisotnost osebe ali stvari, ki je dejansko odsotna« (Morin 1956, 85).

Ali to pomeni, da imata izražanje v prvi osebi ednine in slikovna informacija (foto, film, video) isti izhodiščni modus v odnosu do bralca oz. gledalca? Ta modus je v tem, da kažeta informacije brez posrednika. »Kaže, da slika na ekranu izključuje tistega posrednika, ki izbira, posplošuje, prevaja — in torej pači — videno stvar« (De Heusch 1988, 99). Vizualna dokumentacija nas nagovarja, da se bližamo kulturi z emičnega stališča, torej iz nje same. V etnologiji brez fotografije in filma igra podobno vlogo neposredno citiranje informatorjev oz. govor skozi njihova usta.

V luči ugotovljenih značilnosti razmerja med besedo in sliko preglejmo zdaj tri temeljne preglede slovenske ljudske kulture. To so: *Narodopisje Slovencev I-II* (Ložar, Grafenauer, Orel 1944), *Slovenska ljudska kultura* (Novak 1960) in *Slovensko ljudsko izročilo* (Baš 1980).



Ložar v metodološkem predgovoru v *Narodopisju Slovencev I*, z naslovom »Narodopisje, njegovo bistvo, naloge in pomen«, omenja samo eno metodo narodopisnega raziskovanja: popisovanje. In vendar je v prvi knjigi Narodopisja presenetljivo veliko ilustracij (173), večinoma fotografij. To je prava antologija slovenske etnološke ilustracije, ki dotlej še ni bila zbrana na enem mestu. Fotografije, reprodukcije, pretiski, načrti, zemljevidi in risbe se nanašajo na vsa obravnavana poglavja in so smiselno razporejeni po besedilu. Pod vsako sliko je številka slike, vsebina in kraj ali območje. Nikjer pa niso navedeni avtorji in čas nastanka. Na žalost si tudi s kazalom slik na koncu druge knjige ne moremo pomagati, ker se v njem samo ponovijo podatki, ki so že pod slikami. Zato za številne kvalitetne fotografije ne moremo vedeti, ali so nastale posebej za knjigo ali so iz drugih zbirk.<sup>6</sup>

Slike so oštevilčene, da lahko avtorji med stavki nanje opozarjajo bralce, ne da bi posebej analizirali vsebino. Uporaba fotografije v *Narodopisju Slovencev* spominja na prva leta uporabe filma v etnologiji. Tudi takrat so raziskovalci trdno verjeli, da je film najboljši pripomoček za dokumentiranje življenja, čeprav tega niso znali prav utemeljiti, niti niso razvijali analitičnih postopkov za pridobivanje informacij iz filma. Šlo je preprosto za vero v moč filmske slike. Glede na omenjeni Ložarjev metodološki uvod pa bi avtorjem *Narodopisja* težko prisojali tako vero v moč slike. Pa vendar! Usoda fotografije v tej knjigi je podobna usodi samega *Narodopisja Slovencev*. Kot prvo etnološko sintetično delo pri nas je nastalo v kritičnih zgodovinskih okoliščinah, vendar z veliko samozavestjo o svojem pomenu. Nekaj tega entuziastičnega duha prve (in morda edine) priložnosti se je preneslo tudi na fotografsko opremo knjige.

Odlikujejo jo številne kvalitetne fotografije hipnih posnetkov sodobnega življenja, zlati v poglavju o ljudskih običajih (sl. 136, 148, 149, 164, 165, 170, 171) ali o planšarstvu (sl. 93, 94 iz Trente). Te fotografije so prava protiutež metodološki naravnosti besedil, ki so sicer usmerjena v preteklost (Kremenšek 1980). Fotografija v *Narodopisju Slovencev I* govori mimo omenjene strokovne naravnosti besedil o velikem pomenu fotografije pri proučevanju sodobnosti.

V drugi knjigi *Narodopisja* je ta podoba drugačna. Simbolično to nakazuje že razpored vsebine. Prvo poglavje je »Ljudski jezik«, čeprav se

---

<sup>6</sup> Peter Krečič omenja, da je fotograf Fran Kraševc v obdobju 1920 do 1941 posnel tudi mnogo ljudskih običajev za *Mladiko*, ilustrirano revijo, ki se je tedaj v Sloveniji največ posvečala fotografiji (Krečič, 1990, 29). Lahko, da so nekatere od teh fotografije pristale tudi v *Narodopisju Slovencev I*.

je prva knjiga zaključila z delom ljudskih običajev in bi se lahko druga knjiga začela z nadaljevanjem tega poglavja, nato pa bi sledile teme duhovne kulture. Tako pa se *Narodopisje II* prične z jezikom, nadaljuje s pesništvo, pesniki, ljudskimi igrami in medicino, konča pa z drugim delom ljudskih običajev in z nošo (!?).

V *Narodopisju II* je samo 91 fotografij, največ reprodukcij noše. Zdi se, kot da je nelogični vsebinski razpored zmedel slikovno opremo.

Vilko Novak v *Slovenski ljudski kulturi* piše večinoma v tretji osebi ednine ali množine ter v preteklem času. »Naš kmet, pastir, lovec, ribič, drvar je gradil, se oblačil, kahal itd. pred meščanom« (Novak 1960, 3).

»Marsikaj iz sredozemske omike so prevzeli naši predniki že v prvem času po naselitvi v novi domovini« (Novak 1960, 17).

Kot je običajno v strokovnih spisih in razpravah, uporablja tudi prvo osebo množine. »Posameznim krajinskim hišnim oblikam tudi ne moremo začrtati natančnih meja« (Novak 1960, 110).

Ilustrativni korpus Novakove knjige je glede na pomen knjige razmeroma skromen, tako po obsegu kot po kvaliteti. To lahko pripišemo tudi takratnim založniškimi in tiskarskim razmeram, vendar je vsega začudenja vredno dejstvo, da jih je od 92 fotografij kar 12 ponatisnjenih iz *Narodopisja Slovencev I-II*, ne da bi bilo to posebej zabeleženo, dva motiva pa sta po vsebini in kompoziciji tako podobna, da bi površni bralec lahko doživel »dējà vu«. Ilustracije so razporejene neskladno z besedilom, hkrati pa avtor v besedilu nikjer ne navaja fotografij, čeprav so vse oštevilčene. Zakaj, če ob koncu knjige ni niti spiska fotografij?

Fotografije so uporabljene po sistemu ena slika za eno temo, kot bi želel avtor z njimi ravnati na posploševalen način, podobno kot z besedilom. To pa ni v naravi fotografije. Fotografija nas vedno sooči z nečim konkretnim, posebnim, ne more biti reprezentativna ali posploševalna.

Z izjemo dveh imenovanih fotografov, ki sta posnela 6 fotografij, so vsi drugi fotografi ostali neimenovani. Tudi sicer so ob fotografijah le skopi podatki o vsebini in kraju. Strokovnjak pogaša natančnejših podatkov: okoliščine fotografiranja, čas fotografiranja, ali je bil fotograf laik ali strokovnjak, amater ali profesionalc, ali je bil tujec ali domačin itd. To so podatki, iz katerih je moč sklepati o stopnji avtentičnosti fotografije.

Načini fotografskega pristopa v Novakovi knjigi so izredno pestri in neizenačeni, kot da so fotografije za to knjigo slučajne najdbe, nanešene z vseh vetrov. Prikazujejo krajino, hiše, predmete in ljudi. Predmeti so praviloma slikani zunaj njihovega funkcionalnega okolja, npr. v muzeju (sl. 4 in 52), na razstavnih panojih, pred tkaninskimi zaslani. Tudi ljudje

so na slikah redko zaposleni s svojimi opravili, ne da bi opazili fotografa. Naprotno, dostikrat stojijo otrplo pred fotografskim aparatom, zazrti v objektiv, ali pa jih je celo fotograf sam tako razporedil (sl. 22 in 34). Za te slike bi težko rekli, da so avtentični izseki iz živega življenja. Fotografija je tu očitno uporabljena kot tehnični pripomoček za prepoznavanje določenih predmetnih dejstev. Avtorja je bolj zanimala vsebina fotografije kot njena vizualna zgovornost. V mnogih primerih bi avtorjevim namenom bolj ustrezala risba. Dokaz: najživahnejši prizor v Novakovi knjigi - Pustni orači - je prikazan z risbo Jurija Šubica, ne s fotografijo. To je v *Slovenski ljudski kulturi* edini prizor iz živega življenja.

In vendar je Novak v tej knjigi nakazal bistveno izhodišče za uporabo vizualne dokumentacije, ko je opozoril na pomen raziskovanja sedanjosti. »Čeprav želi biti etnologija tudi zgodovinska veda, mora in sme ugotavljati in raziskovati tudi to, kar se dogaja pred našimi očmi. Saj moremo prav o tem soditi najzanesliveje in zapustiti zgodovini take podatke o današnjem dogajanju, kakršnih iz preteklosti pogrešamo« (Novak 1990, 110).

Za knjigo *Slovensko ljudsko izročilo* je značilna bogata slikovna oprema. Njena določila so po eni strani ista kot pri prvih dveh knjigah: fotografije, reprodukcije, risbe in skice so nabrane iz vseh vetrov in uporabljene kot etnološka dokumentacija, čeprav vse niso bile narejene v ta namen. Po drugi strani pa v tej knjigi slike nastopajo kot samostojni vizualni teksti z obilnim tekstovnim pojasnilom. V kazalu slik je zadosti podatkov, da bralec lahko oceni avtentičnost fotografij. Najzanimivejše so posneli sami avtorji besedil. Kaže, da dober raziskovalec zna pridobiti zaupanje informatorjev in ima zato dostop tudi do zelo zasebnih trenutkov v življenju ljudi. Poleg tega je dobro poučen o ključnih trenutih kulturne prvine in najboljše ve, kdaj in kaj je treba fotografirati.

V *Ljudskem izročilu Slovencev* slikovne priloge nastopajo v novi vlogi - prezentirajo vizualno komponento ljudske kulture. Na fotografije so ujeti trenutki živega življenja, kretnje ljudi v nenarejenih pozah, neverbalno komuniciranje, uporabljeni so različni zorni koti kamere, tudi najekstremnejši, da bi se bralcu približal najznačilnejši izraz kulture. Fotografije so različnih velikosti in formatov. Ko listamo knjigo, se nam liki na fotografijah približujejo in oddaljujejo, kot bi gledali dinamičen film. Kljub temu pa se, podobno kot v prvih dveh knjigah, avtorji v besedilih ne sklicujejo na svoje vizualne priloge, kot da v njih niso niti iskali niti našli informacij za svoje sklepe, ali pa kot da prepuščajo bralcem samim, da si postrežejo s slikovnimi informacijami. Ta postrežba slikovnega gradiva spominja na vlogo ilustracije, ki naj popestri dolgočasna strokovna besedila. Vsekakor ne gre za uporabo fotografije, ki bi ji lahko rekli vizualna raziskava.

Izjema so nekateri daljši podnapisi, ki opozarjajo na določene konkretne posebnosti na slikah. Takih primerov je 31 od 263 slik. Zdi se, kot da je do tega prišlo slučajno, saj pri večini drugih fotografij besedilo ne občuje s sliko na najbolj harmoničen način.

Fotografije v treh opisanih knjigah in tudi v drugih slovenskih etnoloških publikacijah še niso dosegle vloge enakopravnih virov informacij. Večinoma igrajo vlogo ilustracije - ikone. Npr.: slika hiše pove, da avtor govori o arhitekturi, slika znamenja, da govori o umetnosti ali o religiji, slika orodja, da govori o obrti itd. Vzemimo sliko 34 v Novakovi *Ljudski kulturi*: Žganje oglarske kope. V totalu vidimo visoko kopo obdano s pleteno steno in podprto z latami. Ob njej je ducat mož razporejenih po vsej sliki. Očitno so se razporedili po navodilu fotografa in zdaj vsi gledajo v objektiv. Ta slika ne pove nič o oglarjenju pač pa veliko o navadi skupinskega fotografiranja pri določenih delovnih opravilih.

Take fotografije - ikone so nekakšna imaginacijska sprožila za celo poglavje o neki kulturni prvini, ki na koncu nima več povezave s fotografijo samo. Avtor govori npr. o tipologiji kulturnih prvin na nacionalni ali regionalni ravni, slika pa kaže čisto določeno in posebno kulturno prvino, ki največkrat ne odraža tipičnih lastnosti, ugotovljenih s strokovnim posploševanjem. V tem primeru se očitno pokaže razlika med deduktivno in empirično lastnostjo pisane besede in fenomenološko usmeritvijo slikovne informacije, o čemer je govoril Hockings (1988, 205).

Podobno uporabo fotografij je Chiozzi označil takole: »Kdor pogleda v katerokoli etnografijo, ki vsebuje slike, spozna veliko razliko, ki obstaja med besedilom in sliko: prečesto se fotografija pojavlja bolj kot dodatek k antropološkemu spogledovanju, kot pa da bi hotela učinkovito vizualno dokumentacijo« (Chiozzi 1989, 43). De Heusch sicer ceni prizadevanje nekaterih piscev, da bi s fotografijo na nek način utelesili besedni opis in s tem omogočili bralcu občutek prezentnosti v tematiki, hkrati pa kritizira konvencionalno uporabo fotografije. »Če se (etnograf) zateče k fotografiji, se zdi, da ne toliko z vidika razčiščevanja bistva, kolikor zaradi požitve težkega in resnega besedila: take fotografije so vedno marginalne in le redko oblikujejo razvoj miselne linije« (De Heusch 1988, 109).

Omenjena vloga fotografije je posledica dejstva, da fotografija ni že spočetka sestavni del etnološke raziskave, ampak mislijo avtorji nanjo, razen redkih izjem, šele tik pred objavo razprave ali knjige. Če pa prinesejo fotografije s terena, navadno nimajo ustreznega analitskega sistema za razbiranje vizualnih podatkov. Tudi v tem je Murkovo poročilo o fotografskem podprojektu na Balkanu v letih 1930-1932 lahko še danes za zgled.

V Murkovem času je bila fotografija v znanosti še fascinantna inovacija. Vendar smo videli, da to ni bil edini razlog za navduševanje nad njo. Glavni razlog za uporabo fotografije v etnologiji je bilo primerno metodološko izhodišče, to je: usmeritev pozornosti v sedanost in (tudi) na kontekst preučevane kulturne prvine, kjer je fotografija služila kot nekakšno merilo razmerij med kulturno prvino in njenim okoljem.

Holistični študij človeka in njegovega okolja, kot ga je uveljavil Murko, je bil bliže antropologiji kot etnologiji. Slovenska etnologija ni v resnici nikdar sprejela Murkovega nauka kot glavnega teoretskega izhodišča. Zato je verjetno njegova pobuda o uporabi fotografije ostala prezrta in, razen v primeru njegove lastne realizacije 1930-1932, tudi pozabljena. Niti v eni od obravnavanih temeljnih knjig slovenske etnologije fotografija nima mesta, ki ji ga je namenil Murko v svojem programu. Blizu mu je fotografija v *Narodopisju Slovencev*, katere vloga pa je ostala s strani avtorjev popolnoma nerefektirana in zato lahko tudi slučajna. Nekaj podobnega velja za fotografijo v *Slovenskem ljudskem izročilu*, s pristavkom, da je ta knjiga vendarle izšla leta 1980, ko je k bogati slikovni opremi pripomogla tudi splošna vizualna zavest našega časa ali vpliv žurnalistične fotografije in ne toliko vizualna naravnost etnologije.

Zato naj retorično vprašanje iz uvoda k temu poglavju, o odvisnosti med uporabo fotografije in Murkovim metodološkim prelomom, ostane še naprej neodgovorjeno.

Lahko se tolažimo s tem, da se je nekaj podobnega na področju vizualne antropologije dogajalo tudi v svetovnem merilu. Po mnenju Balickija in Collierja doslej še nihče, kljub velikemu tehnološkemu napredku, ni sledil zgledu fotografske antropološke monografije *Balinese Character* Margaret Mead in Gregoryja Batesona iz leta 1942 (Balicki 1988, Collier & Collier 1986).

## 4. SLOVENSKE IZKUŠNJE: BADJURA

»Nujnost, da sem moral narediti *Nanooka*,  
je izvirala iz mojega občutka do teh ljudi,  
občudoval sem jih; hotel sem drugim povedati o njih.«

Robert J. Flaherty

MERILA ETNOGRAFIČNOSTI. BADJUROVI FILMI KOT TEKSTI. BADJUROVA ETNOGRAFSKO-FILMSKA OBDOBJA. BADJUROVI LJUDJE. PRVE VZPOREDNICE MED FILMOM IN FOLKLORISTIKO. MEJNIKI IN USMERITVE. BADJUROV DOKUMENTARISTIČNI SISTEM.

O etnografskem filmu kot splošno uveljavljenem pojmu govorimo od leta 1952 naprej, ko je bil v Parizu ustanovljen CIFE (Comité international du film ethnographique). V literaturi lahko zasledimo več definicij etnografskega filma in opisov meril, ki jim mora zadoščati etnografski film. Nekaj jih bomo spoznali v nadaljevanju besedila. Še več pa je objavljenih razmišljanj o naravi etnografskega filma, zlasti o razmerju do antropologije, etnologije in drugih humanističnih in družboslovnih disciplin, ki posredno nakazujejo definicije etnografskega filma.

Če sta antropologija in etnologija neke vrste spraševanje o človekovem vedenju, je etnografija na nek način metoda, s pomočjo katere lahko odgovorimo na nekatera antropološka in etnološka vprašanja. V tem okviru lahko iščemo tudi vlogo in značaj etnografskega filma.

Glede opredeljevanja dokumentarnih filmov za etnografske se mnenja delijo v dve skupini. Nekaj avtorjev meni, da pri opredeljevanju dokumentarnih filmov za etnografske lahko kvečjemu rečemo, kateri filmi so bolj etnografski od drugih (De Brigard 1975, Heider 1976). Heider govori tudi o etnografičnosti (*ethnographicness*) dokumentarnega filma. Po njegovem mnenju je bistveno, da se pojasni, katere so tiste lastnosti filma, ki film naredijo za bolj etnografskega od drugih filmov.

Podobno, a natančneje, o tem Banks: »Etnografičnost ni neka stvar tam zunaj, ujeta s kamero, ampak stvar, ki jo zgradimo zase v našem razmerju do filma« (Banks 1992, 127).

V isto skupino spadajo mnenja, da postane film etnografski šele, ko ga kot takega uporabimo. »Film je podatek o kulturi na njegov način in vsak film je lahko etnografski ali antropološki — če ga gledamo antropološko ali etnografsko« (Worth 1981c, 104).

V drugo skupino mnenj o tem, kaj je to etnografski film, spadajo avtorji, ki menijo, da je vsak film tudi kulturno dejanje, ki nam lahko ravno toliko pove o kulturi njegovega ustvarjalca kot o predmetu, ki ga prikazuje (Ruby 1990). Ta misel izhaja iz podmene, da film ni kopija sveta, ampak izjava nekoga o svetu (Worth 1981b, 196).

Obe omenjeni izhodišči bom uporabil pri iskanju etnografičnosti Badjurovih filmov in skušal s tem povedati tudi nekaj o avtorju teh filmov.

Zamižal pa bom na eno oko, ko bi bilo treba upoštevati še eno merilo in sicer, da je potreben znaten raziskovalni vložek, da bi film šteli za etnografskega. Z drugimi besedami: k etnografskim filmom ne moremo prištevati dobro narejenih dokumentarcev preprosto zato, ker prikazujejo ljudi ali artefakte kulture (Loizos 1993, 7). O tem tudi Heider: »Vztrajam pri skrbni izključitvi izraza etnografski, ki bi pokrival vsak film o ljudeh« (Heider 1976, X).

Z neupoštevanjem tega merila bom pomagal uveljaviti raziskovalni pristop, po katerem je zaželeno pri vrednotenju kulturnega pojava upoštevati predvsem tiste pogoje, ki so prevladovali ob njegovem nastanku. Omenjene zahteve po prevladujočem raziskovalnem vložku v etnografskem filmu so se pojavile šele v sedemdesetih letih, že po uveljavitvi pojma etnografski film in jih torej Badjura ni mogel poznati.

V glavi Badjurovega filma *Slovensko Primorje* (1948) je napis: »kulturno dokumentarni film«. Ta sestavljeni izraz je bil v tistih časih pogostejši kot danes, je pa bolj zavajal kot pojasnjeval. Ne vemo, ali pomeni, da je film kulturni dokument ali dokumentarec o kulturi.

Kljub temu se skušam Badjurovim filmom približati tudi s pomočjo njegovih lastnih oznak, saj mi ni znan noben Badjurov tekst, v katerem bi avtor pojasnjeval svoje poglede na ustvarjanje dokumentarnih filmov. Zato kaže toliko pazljiveje brati njegove napise v glavah filmov in pri nemih filmih med sekvencami. *Pomlad v Beli krajini* (1952) je na primer v uvodnih napisih najavljena kot »glasbeno-folklorni film«.

Zgodnji Badjurovi filmi so opremljeni s pojasnjevalnimi napisi, ki naj pripravijo bralca, da razmišlja o kontekstu kulturnega elementa, ki ga film prikazuje. Čimbolj je Badjura obvladal filmsko naracijo, tem manj napisov je v filmih.

Hkrati pa ne smemo zanemariti branja glavnih Badjurovih »tekstov«, to je njegovih filmov. V nekaj najbolj navdahnjenih sekvencah se

je Badjura približal pojmovanju filma kot teksta. To pa je po mnenju MacDougalla najproduktivnejša transformacija etnografskega filma. »Film-kot-tekst stimulira mišljenje z vzporejanjem prvin, od katerih vsaka nosi v sebi razmerje do intelektualnega okvira raziskave« (MacDougall 1978, 423). Pri Badjuri si namesto pojma raziskave predstavljajmo njegovo cineastično vlogo.

Etnografske prvine lahko odkrivamo v treh sklopih Badjurovega opusa. V prvi sklop spadajo filmi iz obdobja *Save* filma (1927-1940), v drugi posnetki za *Filmski Obzornik* (1946-1951) in v tretji kratki filmi iz obdobja 1948-1968.

Prvo obdobje je pionirsko. Badjura je delal sam, učil se je predvsem ob svojih dokumentarnih reportažah. Bil je organizator, snemalec in režiser hkrati. Drugi sklop je obdobje kolektivne izkušnje pri realizaciji *Filmskih obzornikov*. Metod Badjura je kot snemalec prispeval več obzorniških točk z etnološko tematiko. To obdobje se delno časovno prekriva z naslednjim. Področje tega prekrivanja obvladuje dejstvo, da je bil takrat Badjura referenčna točka kamermanskega poklica v Sloveniji. Tretji sklop zaznamujejo kratki filmi v produkciji *Triglav* filma in *Vibe* filma, pri katerih je bil Badjura snemalec in skupaj z ženo Milko scenarist in režiser.

Več kot štiridesetletna aktivna prisotnost Metoda Badjure v slovenski kinematografiji, ki vzbuja spoštovanje že sama na sebi, je popolnoma v skladu z impetuzno izbiro filma kot izraznega medija, ki je Badjuri krojil življenjsko usodo. Merilo etnografičnosti je zato samo ena od številnih možnosti, kako se približati njegovemu delu in cineastičnemu sistemu. Vendar se prav lahko zgodi, da bomo ob zaključku tega približevanja ugotovili nekaj podobnega, kot sta ugotovila Rouch in Morin, ko sta na koncu filma *Kronika nekega poletja* (*Chronique d'un été*) (1960) diskutirala o značaju njunega filma. Nista se namreč mogla sporazumeti, ali je njun film prinašalec čiste in nepopačene resnice ali je navadna fikcija. Ugotovila sta, da sta glede tega vprašanja po vsej verjetnosti v težavah (»dans le bain«) (Loizos 1993, 6), ne glede na antologijske inovacije, ki jih vsebuje njun film prav na ravni odkrivanja nove dokumentarnosti.

Toliko bolj bi to lahko veljalo za Badjurove filme, ki še zdaleč niso bili posneti z namenom, da bi se okoli njih zbirali iskalci znanstvene resnice. Mimogrede, v času zgodnjega Badjurovega obdobja se je v svetu komaj začel udomačevati izraz »dokumentarec«. Prvo uporabo v angleškem jeziku najdemo v članku Johna Griersona, ki je leta 1926 pripisoval Flahertyjevi Moani dokumentarno vrednost (Aitken 1990, 79).



Pa vendar, če se ravnamo po prvem omenjenem merilu za etnografičnost dokumentarnega filma, jih je med Badjurovimi gotovo nekaj, ki vzbujajo več pozornosti etnografa ali etnologa kot drugi. Vzemimo pod drobnogled prvi sklop iz obdobja Sava filma (1927-1940): *Revija narodnih noš na pokrajinski razstavi v Ljubljani* (1927), *Procesija sv. rešnjega telesa v Ratečah* (1929), *Škofjeloški narodni običaji* (1929), *Trbovlje* (1929), *Bloški smučarji* (1932), *Jurjevanje v Črnomlju* (1933) in *Pohorje* (1940).<sup>7</sup>

Razen filmov Bloški smučarji in Pohorje, imamo pred sabo kratke reportaže, narejene za Sava-Journal. O tem govorijo tako dolžine filmov (od 48 do 150 m) kot trajanje (od 1 min. 40 sek. do 5 min. 30 sek.). Grobo gradivo je minimalno urejeno in opremljeno z napisi. Kamera je statična ali celo okorna. Ljudje v kadru se večkrat gibljejo v nepredvidljivih smereh, kar hitro podre idealno kompozicijo slike. Zanimivi so tisti posnetki procesije v Ratečah, v katerih so ljudje posneti iz spodnjega zornega kota v bližnjem ali celo v velikem planu in potisnjeni na spodnji rob kadra, da pride do izraza kulisa gora, kozolca in cerkve. Očitno je ta kamermanska rešitev nedomestilo za vertikalni pomik kamere, ki bi sicer v enem kadru pokazal razmerje med pokrajino in ljudmi. Takrat Badjura še ni imel primerne opreme za tako izvedbo posnetka. V zgodnjih filmih zasledimo tudi precej »preskokov«, to je nerodnih montažnih rezov zaradi spregledanega premika kamere med zaustavitvijo snemanja.

Na velikonočni običaj »strašenja Boga« je Badjuro menda opozoril fotograf in novinar *Jutra* Ante Gaber (Križnar 1982, VII). Sprašujem se, ali ni to tisti mož, ki je »pokvaril« Badjuri dva kadra v filmu *Škofjeloški narodni običaji* (1929). Prvič ga vidimo, kako kuka izza kapelice, misleč, da ga kamera ne bo opazila, drugikrat ga vidimo, kako daje sredi scene znak protagonistkam naj pričnejo hoditi proti kameri, nato pa v teku izgine iz kadra. Lahko da je prisoten tudi v osrednjem posnetku filma, kjer otroci tolčejo po lesenih predmetih. Otroci med akcijo pogledujejo proti kameri, nato pa na nevidni znak nekoga izza kamere spet vneto nadaljujejo s svojim nastopom.

Tě stilistične prostodušnosti so gotovo posledica začetniške neizkušenosti pri vodenju snemanja. Nekaj pa nam vendarle povedo o takratnem Badjurovem pojmovanju dokumentarnosti. Tudi v sodobnih dokumentarnih filmih se včasih zgodi, da je gledalec soočen s pogledom pro-

---

<sup>7</sup> Badjurovi filmi so v različnih publikacijah različno naslovljeni. Gornji in vsi drugi naslovi Badjurovih filmov v tem poglavju so iz filmografije v knjigi Ivana Nemaniča, *Filmi Metoda in Milke Badjura 1926-1969*, Ljubljana 1994.

tagonista, kar po konvencionalnih pravilih filmske sintakse velja za ukinitelj filmske iluzije, torej za nekaj nezaželenega. Po tej logiki je dober dokumentarec tisti, ki brez vednosti protagonistov, tako rekoč skrivaj kot »muha na zidu«, posname dogajanje. Seveda bi bilo nesmiselno trditi, da je omenjene nerodnosti Badjura načrtoval kot posebne vrste »refleksivnost«.

Pravzaprav imamo srečo, da so se ti minorni filmski zapisi sploh ohranili. Za to se verjetno lahko zahvalimo skrbnosti zakoncev Badjura, za razliko od skrbnikov zapuščine Veličana Beštra ali Josipa Pogačnika. Pri njunih filmih, ki jih ni bilo do začetka 2. svetovne vojne menda nič manj kot Badjurovih (Nemanič 1982), bi verjetno ugotavljali podobne značilnosti kot pri zgodnjih Badjurovih filmih.

Presenetljiv je film *Trbovlje* (1929). Ne ujema se s stereotipno predstavo o Badjuri kot snemalcu folkloristične tematike. Z odlično kamero prikazuje rudarsko delavsko okolje, h kateremu se je Badjura vrnil spet leta 1955 s filmom *Življenje velenjskih rudarjev*. Fotografija v filmu *Trbovlje* je laboratorij za fotografijo v *Bloških smučarjih* (1932). Odlikujejo jo protisvetlobni efekti v posnetkih revirjev, v jutranji svetlobi in v meglicah parnih lokomotiv. Ti posnetki nam z izredno močjo predstavljajo avtorjev estetski užitek ob pogledu skozi okular kamere. Badjura je imel sposobnost dobrega snemalca, da nudi gledalcu podoživljanje lastne izkušnje, prezentnosti in — užitka.

Pri upodobitvi ljudi Badjura ni imel tako srečne roke kot pri upodobitvi krajine. Rudarji v filmu *Trbovlje* delujejo mestoma neavtentično. Vidi se, da se zavedajo prisotnosti kamere, zlasti če niso zaposleni z rudarskimi opravili. To kaže posredno na takratno kinematografsko kulturo v Sloveniji. Ljudje niso bili navajeni, da jih kdo snema s filmsko kamero. Pred njo so se obnašali tako, da so otrpnili, kot bi jih kdo fotografiral z dolgo ekspozicijo ali pa so kljubovali kameri s svojo lastno aktivnostjo. Oboje je seveda škodilo dokumentarčnosti, ki predpostavlja neopazno kamero.

V zgodnjih Badjurovih filmih najdemo več zabeleženih primerov obojestranske aktivnosti pri srečanju med kamero in njenim objektom. Mož v filmu *Jurjevanje v Črnomlju* (1933) je spoštovanje do kamere pokazal tako, da je odločno odrinil dekle, ki je stopilo pred objektiv in kameri zaprlo pogled na pečenega janjca. Drugi mož pa je posebej za kamero spakljivo demonstriral žretje mesa in zraven pomenljivo mežikal. Badjurovi Slovenci so se torej vsak po svoje upirali pasivizaciji oz. spreminjanju v objekte filmskega preučevanja. To se dogaja tudi danes. Naj spomnim bralca na številne ponesrečene televizijske ankete na ulici, ko ljudje z

bežanjem od kamere ali s trmastim molčanjem pokvarijo veselje tako reporterju kot gledalcem. Ali to pomeni, da se kinematografski bonton v Sloveniji ni dosti spremenil od Badjurovih časov do danes?

Leta 1934 je France Marolt v ustanovni listini Folklornega inštituta med točkami, ki govorijo o namenu in delu inštituta, zapisal tudi potrebo po restavraciji »slovenskih glasbeno-folklornih znamenitosti s pomočjo tonfilma« (Kumer 1984, 2). Ta ideja se je Maroltu skoraj gotovo porodila ob filmih *Metoda Badjura* in *Božidarja Jakca*, s katerima je prijateljeval. V glavi filma *Pomlad v Beli krajini* (1952) piše: »Po zapisih Franceta Marolta zamislila in naredila Metod Badjura in Milka Badjura.« Verjetno gre za publikacijo Franceta Marolta, *Tri obredja iz Bele Krajine*, Ljubljana 1936. V nobenem drugem Badjurovem filmu ni nakazana tako neposredna povezava med filmom in raziskovalcem ljudskega izročila. Omenjeni napis je pomemben, ker pove, da je dogajanje pred kamero zrežirano v skladu s folkloristično interpretacijo šege, ne pa po stopinjah realnega dogajanja. Badjura je torej za dramaturgijo filma uporabil dramaturgijo kulturne prvine. To je kasneje ponovil še pri nekaterih drugih filmih.

*Bloški smučarji* (1932) so dali idejo Borisu Orlu, da je tematiki posvetil odmevno razpravo (Orel 1956), v kateri omeni film in njegovo uporabnost pri analizi kulturne prvine. Film ga je namreč pripeljal do novih spoznanj o dveh načinih hoje na smučeh (Štepec 1996, 7). »Ta hoja, ki imamo zanjo nazorno potrdilo v filmu *M. Badjura, Bloke — zibelka smučanja na Slovenskem* (1931), je sestavljena iz bolj ali manj hitrih, malce sunkovitih drsnih korakov, ... Spričo Schollmayerjeve delno kritične pripombe k bloški hoji pa je jemati v poštev tudi drugi način hoje na smučeh. V tem primeru bo prav, da se povrnemo na film *M. Badjura*, ki nam med drugim kaže tudi bloškega kmeta z vrečo žita na hrbtu na poti proti mlinu. Ta kmet ne gre drsaje na smučeh, temveč hodi na njih po snegu malone tako kakor bi šel po krpljah« (Orel 1956, 50).

To je drugi posredni stik med Badjuro in raziskovalcem ljudske kulture. Zaradi tega oddaljenega kontakta je kopija filma verjetno prišla v Slovenski etnografski muzej, kjer je bil Boris Orel takrat ravnatelj. Na žalost pa gre le za neurejen in močno skrajšan povzetek integralne verzije.

Tematika zgodnjih Badjurovih filmov ne prinaša, gledano s stališča etnologije, nič senzacionalnega. Res pa je, da so nekatere teme, ki jih je posnel Badjura, do danes že izumrle, zato bodo ti posnetki še dolgo ohranili pričevalno vrednost. Med njimi naj omenim »strašenje Boga« v *Škofje-loških narodnih običajih* (1929) ali pa splavarjenje po Dravi in gozdarska dela v filmu *Pohorje* (1940). Pa tudi v teh dokumentarističnih fragmentih

gre zgolj za vizualno markiranje naključno izbranih trenutkov šege ali kulturne prvine. Nikdar ne gre za strokovno pretehtano selekcijo ključnih dogodkov, ki bi v filmskem merilu prikazala realna razmerja. Temu načelu se je Badjura bolj posvetil šele pri realizaciji igranih rekonstrukcij v zadnjem sklopu svojega opusa.

Med Badjurovimi posnetki v Filmskih obzornikih mi je ostal najbolj v spominu prispevek iz Ambrusa v Suhi krajini (*Filmski obzornik*, junij 1946). V razrušeno vas je prišla zdravniška ekipa, ki je na prostem pregledovala in cepila otroke, ljudje od Rdečega križa pa so delili prebivalcem oblačila. Mlad fant si je pred kamero natikal mestni telovnik, ki bo morda za vedno spremenil njegovo oblačilno kulturo. Ta posnetek s simbolično močjo kaže spremembe tedanjega časa. Niti v dotodanjem slovenskem dokumentarnem filmu, niti v Badjurovem opusu ni veliko takih »trenutkov resnice«.

S filmom *Trbovlje* (1929), z omenjenim prispevkom za *Filmski obzornik* in s filmom *Življenje velenjskih rudarjev* (1955) se nam Badjura presenetljivo kaže kot pionir socialne tematike v slovenskem dokumentarcu.

Na žalost ne moremo več iz prve roke izvedeti, ali je Badjura poznal in cenil filme Roberta Flahertyja in Johna Griersona ter britanske dokumentaristične šole. Vsekakor se omenjena tendenca v Badjurovem opusu navezuje bolj na angloameriško dokumentarno kinematografijo tridedetih let, kot pa na tolikokrat nakazovan vpliv nemškega kulturnega filma. Poudarjanje tega vpliva je toliko bolj pretirano, če nemški kulturni film zožimo na pojem alpskega filma, saj temu tipu filma v Badjurovem opusu ustrezajo edino *Triglavske strmine* (1932), pri katerih pa je bil Badjura le kameraman in producent.

Po drugi svetovni vojni je Badjura s filmi *Slovensko Primorje* (1947), *Svet ob Soči* (1951) in *Brda* (1960) nadaljeval z reportažnim slogom, ki ga je razvil v prvem obdobju. Ta slog je dopolnil s tonsko opremo, večinoma z glasbo in komentarjem ter z nasploh kvalitetnejšo tehnično izvedbo.

Drugi del *Slovenskega Primorja* je film izredno tekoče vizualne govorice. Zlasti lepi so vizualni prehodi od ene teme na drugo ali z ene lokacije na drugo. Na pošten način dokumentira življenjske razmere pred priključitvijo Primorske k Jugoslaviji. Grajen je monografsko s preobiljem politične propagande v prve delu. Boljši del filma skuša prikazati nekaj najznačilnejših prvin od vsakega geografskega in kulturnega segmenta. Ker usmerja pozornost predvsem na arhaično ljudsko življenje, je splošni vtis lahko zavajajoč. Kdor bi to ljudsko - kulturno predstavo posplošil, bi mislil, da smo Slovenci nerazvito balkansko pleme. Za poznavalca pa je

*Slovensko Primorje* kar zanimiva vizualna zbirka značilnih prizorov iz etnografije zahodnih Slovencev.

S tem, da se je usmeril na problematiko zahodne Slovenije, je Badjura pokazal svoj smisel za iskanje izvirne dokumentaristične problematike. Zahodna Slovenija je bila namreč zaradi dolgoletne italijanske zasedbe bela lisa tako na področju etnografije kot na področju filma. Njegov film lahko primerjamo s sočasnim prizadevanjem etnografov, da bi z raziskavami etnične problematike nudili politikom oporo pri zavzemanju za priključitev zahodnega etničnega ozemlja (Matičeto 1948).

*Pomlad v Beli krajini* (1952) je nov mejnik v Badjurovem filmskem ustvarjanju. Začenja ciklus mešanja dokumentarnega in fikcijskega filma. V tem načinu je Badjura posnel še *Kroparske kovače* (1954), *Kolednike* (1967) in *S'm z Ribn'ce Urban* (1968). Ti filmi nas zaradi nedokumentarističnih postopkov realizacije skorajda odvezujejo, da bi jih obravnavali kot etnografske. Z določenim pridržkom bi lahko rekli, da spadajo v tisti tip filma, zaradi katerega so na mednarodnem simpoziju CIFE v Perugii leta 1959 sprejeli sklep, da se etnografski filmi delijo na raziskovalne, poljudnoznanstvene in igrane (fikcijske) filme. Po eni strani se je CIFE s tem sklepom uklonil pritisku novega medija — televizije, po drugi strani pa je s tem omogočil napredek v metodologiji etnografskega filma, ki dotlej ni dovolj upošteval medijskih zakonitosti. Res pa je, da je na omenjene sklepe CIFE vplivala predvsem dejavnost Jeana Roucha, ki je že nekaj let prej posnel dva odmevna fikcijska etnografska filma *Jaguar* (1954) in *La pyramide humaine* (1958) (Ruby 1989). Zato bi težko dajali blagoslov CIFE prav vsem oblikam igranih filmanih rekonstrukcij, vključno z Badjurovimi. Nekateri so se na omenjenem simpoziju CIFE celo pritoževali, da je »etnografski film rad podivjal, se pravi, filmski delavec se je izmuznil znanstveniku etnografu in je ustvarjal na lastno pest, hlastal predvsem za učinkovitostjo in podajal tako popačeno podobo resničnosti« (Kuret 1959a).

O Badjurovi usmeritvi v igrane rekonstrukcije ljudsko kulturnih prvin sem že pisal z vidika narativnih shem v Badjurovih filmih (Križnar 1994a). Lahko dodam le misel, da se mi ta usmeritev ne zdi najbolj posrečena glede na dotedanji razvoj Badjurovega cineastičnega sistema. S svojo novo usmeritvijo je zanemaril vsaj dva nastavka, deloma že prisotna v njegovem dotedanjem delu. Prvi je čistejši dokumentaristični pristop, ki ga je v 60. letih začela omogočati nova tehnologija sinhronega tonskega snemanja. S pomočjo nove tehnologije bi Badjura moderniziral dokumentaristično komponento svojega dela in morda postal zanimivejši za praktikante vizualnih raziskav v etnologiji. Drugi zanemarjeni nastavek pa je

usmeritev v socialno tematiko, njeno intenziviranje s sodobnim dokumentarističnim pristopom, s čimer bi Badjura lahko prehitel poskuse Jožeta Pogačnika v stilu *cinéma vérité* ali se vsaj približal sodobnim tendencam srbskega in hrvaškega dokumentarnega filma.

Da je tudi Badjura razmišljal o tem, priča film *Življenje velenjskih rudarjev* (1955). Ta film, kot predstavnik zadnjega obdobja, in *Bloški smučarji* (1932), kot predstavnik zgodnjega obdobja sta ključna filma Badjurovega opusa filmov z etnološko tematiko.

Vsak od njiju je prekršil stereotip, ki si ga je avtor z dotedanjim delom sam ustvaril v očeh analitičnega gledalca in s tem pokazal nekaj novega v prizadevanju za filmski prikaz etnološke tematike. *Bloški smučarji* so subverzivni do dotedanje reportažne prakse, saj s presenetljivo močno narativno organizacijo vizualnega gradiva poetsko nadgradijo etnografsko temo. Kot bom kasneje pokazal, to sicer škodi približevanju nosilcem kulture in usmerja pozornost na tehnologijo kulture, ustvarja pa impresiven vizualni tekst z univerzalno komunikacijsko močjo.

*Življenje velenjskih rudarjev* je subverzivno do že zastavljene Badjurove prakse igranega filma na folkloristične teme. Vrača se k obravnavi sodobne delavske problematike in to na način, ki Badjuro trdneje povezuje z etnologijo kot vse dotedanje spogledovanje z etnološko tematiko. Gre namreč za filmsko obliko monografije, za tradicionalno etnološko formo, ki neko profesionalno skupino prikaže v različnih segmentih načina življenja. V tem primeru vidimo stanovanjske razmere, delo in prosti čas rudarjev.

Dotedanji Badjurovi filmi so bili v bistvu grajeni kot nemi filmi, kjer je vse podrejeno logiki slikovnih povezav. Badjura se je tonskega filma učil pri Filmskem obzorniku, to pa je pomenilo dodati sliki glasbo in komentar. *Življenje velenjskih rudarjev* je prvi Badjurov film, kjer ima zvok v kadru podobno nosilno vlogo kot slika. Ljudje spregovorijo sicer v okornih, naknadno sinhroniziranih dialogih, a ob sliki iz rudnika slišimo avtentične zvoke. Scene v umivalnicah so odlično posnete in zmontirane. Delovni postopki so prikazani dinamično kot v nobenem Badjurovem filmu dotlej.

Že v zgodnjih Badjurovih filmih je vidna velika razlika med upodobitvami krajine in upodobitvami ljudi. Kot da za upodobitev ljudi Badjura ni imel pravega cineastičnega izhodišča. To je razvidno celo iz filma *Bloški smučarji* (1932), ki je vrhunec prvega Badjurovega obdobja, če ne celo življenjskega opusa. V tem filmu so ljudje kljub naslovni vlogi le statisti v zimski pokrajini. V velikem planu so prikazane smuči in zvon, človek pa ne. To ni zgolj opazka tehnične narave, ampak napeljevanje na specifično



*Metod Badjura, Bloški smučarji (1932)*



*Metod Badjura, Življenje velenjskih rudarjev (1955)*

avtorsko ideologijo. Če Badjuro primerjamo s Flahertyjem, ki je bil njegov sodobnik in antipod, hitro ugotovimo podobnosti in razlike. Vzemimo na primer *Bloške smučarje* (1932) in *Nanooka s severa* (1922). Oba prikazuje ta ljudi v snežni pokrajini in njihovo kulturo. Le da se je Flaherty približal tuji kulturi s psihološkim orisom družine in posameznika, s čimer je tujo kulturo na človeški ravni približal zahodnoevropskemu gledalcu, Badjuro pa tako v Bloških smučarjih kot v drugih filmih zanima predvsem skupinski človek, prenašalec tradicije in tehnologije šeg ter običajev, nikdar posameznik. Namesto, da bi kamera (v osrednjem delu Bloških smučarjev) vstopila v cerkev, kamor jo sodeč po vmesnih napisih usmerja dramaturgija filma, se zadovolji s tem, da posname smuči, prislonjene na steno zvonika. Čisto vseeno je, da verjetno v cerkvi sploh niso imeli obreda, ker je Badjura smučarski pohod rekonstruiral posebej za film. Flaherty je posebej za film dal prerezati eskimski iglu, da je lahko pri naravni svetlobi posnel, kako se Inuiti odpravljajo spat. Je pač presodil, da bo več resnice o Eskimih povedal, če malo goljufa.

Presenetljivo je, da je Flaherty kljub veliki razliki med svojo in arktično civilizacijo skušal zavzeti emično stališče pri filmanju eskimskega življenja, medtem ko Badjura do svoje lastne (nacionalne) kulture ohranja distanco etičnega diskurza, če ne celo moralistično stališče.

Vprašujem se, ali ni to Badjurovo stališče manipulacija, ki se ne meni za kulturne prvine v njihovem življenjskem kontekstu, ampak konstruira abstraktne in simbolne prvine, da jih nato v filmskem (umetnem, avtorskem, subjektivnem, fantazijskem) kontekstu predstavlja kot višje nacionalne vrednote. Na nek način si tudi folkloristika prisvaja interpretacijo manifestativnega v imenu latentnega in ob njej včasih tudi etnografija. Ali z drugimi besedami, (taki) etnografski filmi so ideološke tvorbe. To pa potrjuje že navedeno misel, da je etnografski film kulturni akt, ki analitiku kaže bolj pogled ustvarjalca kot prikazovano kulturo.

V nečem pa sta si Flaherty in Badjura precej podobna. Pri obeh gre za odpor do ekspresionistično-montažne paradigme, rojene po razcepu z lumièrovsko kinematografijo v prvih desetletjih tega stoletja. S svojimi filmi je Badjura na poseben način sledil odporu Roberta Flahertyja, ki je po mnenju Andreja Bazina prvi zavrnil idejo velikih nemških in ruskih režiserjev, da sta ekspresionistična montaža in plastična vrednost slike glavna osnova filmske umetnosti (De Heusch 1988, 113). To je bil hkrati odpor proti modernizmu na splošno, ki je bil še posebno usoden za slovenski film. Na prodočju drugih umetnostnih zvrsti je modernizem kljuboval konservativizmu, na filmskem pa je popolnoma prevladala Badjurova orientacija še po drugi svetovni vojni. Tedanjo orientacijo ka-



toliških razumnikov proti modernizmu lepo označuje Peter Krečič, ko obravnava Alojzija Resa kot likovnega kritika. »Tok dogodkov in nova, po oblikah pojavljanja še bolj vzemirljiva dejanja, kot je bil denimo nastop zgodovinskih avantgard, so oba vsakič znova demantirala, tako da se je Izidor Cankar sploh umaknil od pisanja kritike o sočasnih umetnostnih dogodkih, Res pa jih je kar obšel, če v njegovem pritoževanju nad kaotičnostjo dobe, raztrganostjo, mukopolnem iskanju in podobnem ne prepoznamo prav teh ekstremnih umetnostnih dejanj, ki jim ni vedel ne imena in ne pomena.« (Krečič 1996, 46)

Badjura se v nobenem od svojih filmov ni zares odločil za enega od tipov filmske prezentacije, ki sem ju zgoraj nakazal. Tako npr. v *Bloških smučarjih*, kot predstavniku dokumentarnega filma z izrazito etnografsko tematiko, najdemo več avtorsko impresionističnega pogleda kot v igranih rekonstrukcijah, kjer bi upravičeno pričakovali več fantazije, simbolike in bolj nelinearno montažo.

Badjurovi filmi spominjajo na starodavno prestižnost lumièrovskega kinematografa, v katerem je bil filmski čas enak realnemu času in kjer sta bila prostor in čas poenotena. V zvezi s tem gre tudi za posebno pojmovanje montaže. V večini Badjurovih filmov ima montaža negativno funkcijo: odstranjuje parazitske elemente s selekcijo materiala. Njena glavna naloga je poustvarjanje vizualne kontinuitete po sledi kronologije realnega dogodka.

Realni čas, prostor in kronologija pa so tudi osnove etnografske deskripcije, ki se je kot načelo prenesla v prvotno pojmovanje etnografskega filma. Badjura torej v očeh javnosti ni postal avtor etnografskih filmov, ker bi se tako odločil iz znanstvenih nagibov ali zato, ker v svojih dokumentarcih obravnava etnografske in folkloristične teme, ampak zato, ker je bil njegov cineastični sistem zelo blizu pojmovanju folkloristov in etnografov njegovega časa o vlogi filma.

## 5. SLOVENSKE IZKUŠNJE: KURET

»Slovenski narodopisni film  
je treba čimprej premakniti  
z mrtve točke.«  
Niko Kuret

KURETOV METODOLOŠKI VSTOP. TENDENCE *CIFE*. SLOVENSKI ODBOR ZA ETNOGRAFSKI FILM. PREDLOGI IN DOSEŽKI. ŠTEHVANJE. GLUHA LOZA SLOVENSKEGA ETNOFILMA.

»Magnetofon, barvna fotografija in zvočni ozki film so nam danes pri našem delu prav tako potrebni kakor svinčnik in beležnica!«

»Ne bi želel pretiravati, toda zdi se mi, da bi sodobni etnograf in folklorist ne smel več na teren brez male snemalne kamere.«

To je zapisano v uvodni besedi Nika Kureta k večeru etnografskega filma, 26. avgusta, leta 1957, na kongresu Zveze folklorističnih društev Jugoslavije v Varaždinu. S temi besedami je odprl poglavje slovenskega etnografskega filma, ki nam še danes daje oporo pri razvoju metodologije vizualnih raziskav v etnologiji. S svojim delovanjem v obdobju 1956-1962 je Niko Kuret, takrat že sodelavec Inštituta za slovensko narodopisje pri SAZU,<sup>8</sup> nadaljeval prizadevanja Franceta Marolta in njegovih »filmskih« prijateljev Metoda Badjure in Božidarja Jakca.

Kuret imenuje Badjuro pionirja slovenskega etnografskega filma in ga primerja z Milovanom Gavazzijem na Hrvaškem. »Metod Badjura je že sredi 30. let izdelal svoj film o bloških smučarjih, ki ga hrani danes naš EM (Etnografski muzej, op. p.), Milovan Gavazzi pa je s svojo malo kamero snemal izreze iz ljudskega življenja za svoj seminar« (Kuret 1957b).

---

<sup>8</sup> Od leta 1954 je bil Kuret načelnik sekcije za ljudske šege in igre, od leta 1969 do 1975 pa tajnik Inštituta za slovensko narodopisje (*Biografije in bibliografije znanstvenih in strokovnih sodelavcev SAZU*, Ljubljana 1976, str. 224).

Kljub nenatančnim navedbam<sup>9</sup> je Kuret z omembo obeh protagonistov etnografskega filma izpostavil dve ključni lastnosti: dojemljivost filmarja za etnografske teme (Badjura) in razumevanje znanstvenika za uporabo filma pri etnografskem raziskovanju (Gavazzi). Ti dve lastnosti sta še danes predpogoj za resno delo na področju znanstvenega filma in vizualne dokumentacije v etnologiji. Kuret je s svojo osebnostjo dodal omenjenima lastnostima še smisel za organizacijo širšega konteksta etnografske filmske produkcije, predvsem pa vključevanje v sodobne metodološke tokove na tem področju in s tem izdelavo minimalne teoretske predpostavke etnografskega filma, ki je prej nismo imeli.

Velika spodbuda za Kuretovo odločitev, da bo večino svojih moči usmeril v organizacijo in proizvodnjo etnografskega filma, je bil VI. mednarodni seminar CIFE (Comité International du Film Ethnographique) septembra 1957 v Pragi. Istega leta je bil ustanovljen tudi Jugoslovanski odbor za etnografski film kot 9. tovrstni nacionalni odbor v okviru UNESCO, ki ga je vodil dr. Milovan Gavazzi iz Zagreba. Slovenijo sta v njem zastopala Boris Orel, ravnatelj Etnografskega muzeja v Ljubljani, in Niko Kuret.

V Prago pa Kuret ni odšel brez predhodnih izkušenj. Leta 1956 in 1957 je v proizvodnji Inštituta za slovensko narodopisje (ISN) SAZU nastalo 5 filmov na 16 mm traku, Najprej *Lavfarji v Cerknem* (1956), ki ga je po Kuretovih strokovnih napotkih posnel in zmontiral Peter Brelih. To je prvi film v proizvodnji profesionalne etnološke institucije v Sloveniji (Križnar 1976).

Drugi štirje — *Pravljicar Joza Kravanja — Marinčič v Trenti* (1956), *Svatba v Preloki pri Vinici* (1956), *Koranti v Markovcih pri Ptujju* (1957) in *Šelma v Kostanjevici na Krki* (1957) so ostali nezmotirani in do leta 1985 celo v fazi negativa. Zato jih komaj moremo šteti za prave filmografske enote. Razen tega imajo vsi omenjeni filma razen Lavfarjev nepopravljivo motnjo v zgornjem desnem kotu slike, ki je verjetno posledica pokvarjenega objektiva ali nepravilne uporabe kamere.

Vse je strokovno vodil Niko Kuret, le *Pravljicarja Joza Kravanja* in *Svatbo v Preloki* sta vodila Milko Matičetov oz. Valens Vodušek.

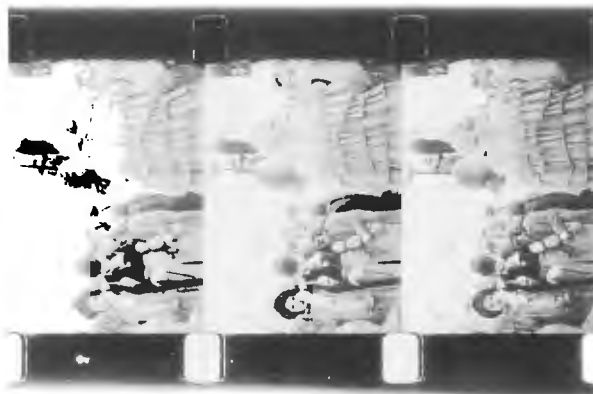
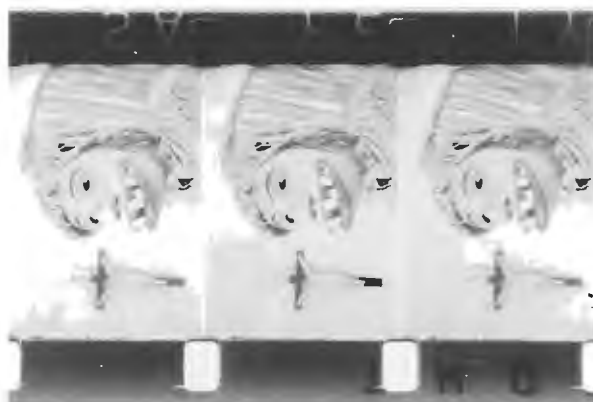
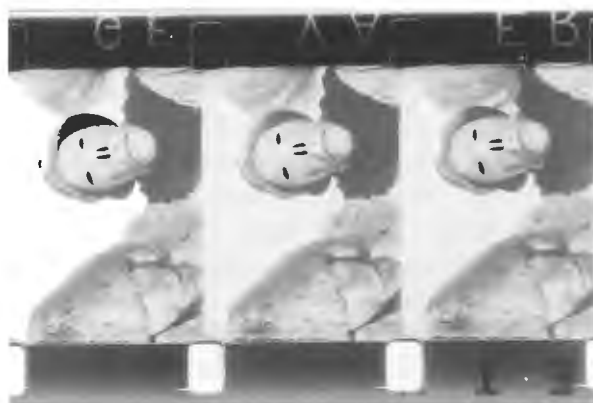
*Lavfarji v Cerknem* (1956) še danes predstavljajo primer vzornega beleženje ključnih trenutkov šege, tako da struktura filma uravnoteženo odslikava strukturo šege, seveda na ravni tedanjih filmskih zmogljivosti in tedanjega etnološkega razumevanja. Če bi bil film tonski, bi lahko

---

<sup>9</sup> *Bloški smučarji* so v resnici iz leta 1932, kopijo v Etnografskem muzeju pa bi težko imenovali film, ker gre le za torzo tega filma (Križnar 1995a, 20).



*Fotogrami iz glave filma Lavfarji v Cerknem (1956)  
Fotografije iz filma: Igor Lapajne.*



*Fotogrami iz filma Lavfarji v Cerknem (1956)  
Fotografije iz filma: Igor Lapajne.*

govorili o pravem filmskem »gibno-zvočnem« prikazu, če parafraziram Franceta Marolta.

»Nemi film je zlasti za etnografa folklorista polovičarstvo. Zato bomo filmsko snemanje vedno združili z magnetofonskim snemanjem« (Kuret 1957a). Tega pri *Lavfarjih* še ni in Kuret je ves čas, ko se je ukvarjal z etnografskim filmom, obžaloval, da nima na razpolago ustrezne tehnike za sinhrono tonsko snemanje. Pomen zvoka v etnografskem filmu je spoznaval že v referatih praškega VI. seminarja CIFE in VII. seminarja CIFE v Perugii kot tudi v filmih, ki so jih tam predvajali. Že pri snemanju filmov *Svatba v Preloki* (1956), *Pravljica Joza Kravanja* (1956) in *Šelma v Kostanjevici* (1957) so poleg slike beležili tudi ton s pomočjo magnetofona, ki pa seveda ni mogel biti sinhrono posnet. Magnetofonskih posnetkov tudi ni več najti v gradivu današnjega Inštituta za slovensko narodopisje (ISN), medtem ko so filmi ohranjeni.

Članek *O etnografskem filmu* s podnaslovom *Po praškem seminarju CIFE*, sept. 1957 je prva Kuretova objava s področja etnografskega filma v nestrokovni periodiki (Kuret 1958). Zato si ga velja podrobneje ogledati. Zanimiva sta tako njegov izvor in nastanek kot glavne vsebinske postavke.



*Niko Kuret na fotogramu iz filma Šelma v Kostanjevici (1957).*

*Fotografije iz filma: Igor Lapajne.*



*Fotogram iz filma Koranti v Markovcih pri Ptujju (1957).*

Še prej naj povem, da mi je spoznavanje podrobnosti Kuretovega delovanja na področju etnografskega filma omogočil pregled treh fasciklov (FILM 1, 2, 3), ki jih hrani ISN in so mi bili izročeni po Kuretovi smrti. Pred tem, v času pisanja Filmografije slovenskega etnološkega filma (Križnar 1982), mi je bila dostopna samo mapa s korespondenco Odbora za etnografski film. Po zaslugi celotnega gradiva lahko z večjo verjetnostjo trdim, da je Kuret — etnofilmar enako pomemben za slovensko etnologijo kot Kuret — etnolog. To dejstvo je bilo doslej v prikazih Kuretove življenjske in strokovne poti premalo poudarjeno, potisnjeno na rob (Novak 1976-1977), če ne celo zamolčano. Treba je upoštevati, da je v primeru etnografskega filma Kuret oral ledino. Tudi v domači hiši ni vedno naletel na razumevanje. Nasprotno, vztrajno zavračanje njegovih predlogov s strani SAZU je verjetno povzročilo prenehanje njegove dejavnosti na tem področju. To pa daje celotni zgodbi dramatično noto, ki je na drugih Kuretovih delovnih področjih ni zaslediti tako izrazito.

Zgodba članka *O etnografskem filmu* se začne pred praškim seminarjem, in sicer v Varaždinu, na Kongresu Zveze društev folkloristov Jugoslavije leta 1957. Tam je Kuret prebral že omenjeno Uvodno besedo k večeru etnografskega filma. Kot se rado pripeti v primeru zgodnjih pobud, je v tem skromnem uvodu na štirih straneh cela paleta teoretičnih predpostavk — sodobnih, predvsem pa enostavno povedanih, ki žarčijo kot posamezne sestavine celo v današnje pojmovanje etnološke vizualne dokumentacije. Za ta spis je značilna skoraj odrešilna vera, da »je film pri študiju različnih pojavov ljudske kulture edino zanesljivi pripomoček.« Kako si je to Kuret predstavljal, bom obravnaval ob koncu tega poglavja kot tudi nekatere omejitve, ki so mu onemogočale tesnejšo povezavo med etnologijo in filmskim medijem.

»Upam si trditi, da je vprav naša stroka močno navezana na film. Šele delo s filmom bo pokazalo njegove nedosegljive prednosti!« (Kuret 1957a). S temi besedami je Kuret izrazil tisto, kar so o uporabi filma povedali pol stoletja prej Bolesław Matuszewski (1898), Alfred Haddon (1898-99), Albert Kahn (1910) in drugi. Pri nas je bil o pomembnosti filma za etnografijo in folkloristiko prepričan France Marolt (Kumer 1984), v praksi pa je to po svoje dokazoval Metod Badjura. Gre za temeljno opredelitev, brez posebej izražene teoretične utemeljitve. Ta nedolžna ljubezen na prvi pogled med stroko in medijem je trajala do konca zlatega obdobja etnografskega filma, do širokega pojava vizualne antropologije v sedemdesetih letih in vizualnih raziskav v osemdesetih. To pa ne pomeni, da je Kuret popolnoma prezrl teoretske predpostavke etnografskega filma. Nakazal jih je poenostavljene, med vrsticami, kot bi ga skrbelo, da

visoke zahteve ne bi prehitro odvrnile dvomljivcev v etnoloških in akademskih krogih. V resnici je etnografski film v tistem času potreboval predvsem odločne realizatorje. Ne samo na domači, tudi na svetovni sceni. To je bilo obdobje t.i. urgentne antropologije (*urgent anthropology*) tudi in zlasti na področju etnografskega filma.

V nečem pa je bil Kuret neomajen. »Etnografski film mora biti predvsem znanstven.« »Ne snemamo ga zato, da bi ga projicirali pred širšo publiko, marveč zase, za svoje študijske namene, za svojo delovno sobo in kvečjemu za nekoliko širši krog strokovnjakov« (Kuret 1957a).

To je zelo odločno stališče glede na takratno situacijo v Sloveniji. Triglav film je bil v petdesetih letih največji jugoslovanski producent dokumentarnih filmov z etnološko tematiko (Drljača 1972). Kuretova zahteva po »znanstvenosti« filma je v nasprotju s tedanjo kinematografsko prakso. Celo Badjurovi filmi so se oddaljevali od Kuretovih zahtev. Tega se je dobro zavedal, zato je v Uvodni besedi v Varaždinu povedal: »Normalni 35 mm film z etnografsko oz. folklorno tematiko, ki smo jih uvrstili v današnji spored, niso znanstveni filmi, marveč režirani, tako imenovani kulturni ali dokumentarni filmi. Naj povem, da teh mi ne bomo posnemali.«

Tako je imel Kuret sprva v rokah samo kinematografske filme. Tudi v Prago na VI. mednarodni seminar CIFE je nesel Badjurovo *Pomlad v Beli krajini* (1952) in Sintičev film *Zima mora umreti* (1954).

Zahteva po avtonomni produkciji znanstvenega filma na eni strani in pristajanje na kompromise v okviru kinematografske dokumentarne produkcije na drugi je značilnost vsega nadaljnjega Kuretovega prizadevanja, ki ga bomo podrobneje spoznali v nadaljevanju.

Na pobudo Leroi-Gourhana in Jeana Roucha so Francozi leta 1952 ustanovili nacionalni odbor za etnografski film (Comité du film ethnographique ali na kratko CFE) s sedežem v Musée de l'homme v Parizu. Jean Rouch je bil prvi generalni sekretar tega odbora, ki je bil ustanovljen kot člen med humanističnimi znanostmi in kinematografijo, »da bi razvijal tako znanstveno raziskovanje kot širil umetnost filma« (De Heusch 1988, 116).

Še istega leta je bila na IV. ICAES na Dunaju sklenjena ustanovitev Mednarodnega odbora za etnografski film ali CIFE, dokončno potrjena na V. ICAES leta 1956 v Philadelphiji. Od leta 1959 dalje se je CIFE imenoval CIFES (Comité international du film ethnographique et sociologique). To je bilo sklenjeno na generalni skupščini CIFE, ki je potekala pod okriljem IV. svetovnega kongresa sociologije v Stresi (Italija) leta 1959. Zadnjo transformacijo je CIFE doživel leta 1973, ko so ga na IX.



ICAES v Chicagu preimenovali v CIFH (Comité international du films de l'homme).

Leta 1957 je CIFE predložil podrobno poročilo z naslovom *Film v etnografskem preučevanju in učenju etnografije* ter ga predstavil na seminarju v Pragi. Niko Kuret se je torej z udeležbo na VI. mednarodnem seminarju CIFE v Pragi leta 1957 priključil najaktualnejšim mednarodnim prizadevanjem za razvoj etnografskega filma. Tam so razpravljali na temo poročila CIFE, ki ga je Luc de Heusch imenoval »čudna mešanica daljnovidnosti in iluzije« (De Heusch 1988, 120).

Vsebinsko izhodiščnih tez bi lahko povzeli v treh točkah: a) filmski posnetek lahko »berejo« tudi nepismeni informatorji in ga komentirajo; b) filmski posnetek je objektivnejši od pisanega opisa, ki je podvržen nevarnosti popačenja; c) filmski zapisi omogočajo raziskovalcu, da si večkrat ogleda ceremonijo in jo skrbneje preuči.

Ali ne spominjajo te postavke na misli Matuszewskega na prelomu stoletja o pomenu filma v znanosti: »Lahko rečemo, da ima oživiljena fotografija svojevrstno izvirnost, točnost, preciznost. Je v pravem pomenu besede verodostojna in nezmotljiva vizualna priča« (Čečot-Gavrak 1984, 32).

Vendar je za Matuszewskim v tridesetih letih prišel Grierson, ki pravi, da v filmu ni dovolj opisovati in fotografirati, treba je ustvarjalno analizirati in sintetizirati. Dokumentarni film je za Griersona ustvarjalna interpretacija stvarnosti (*creative treatment of actuality*) (Čečot-Gavrak 1984, 158). »Ta funkcija (filma) je torej sociološka in estetska hkrati. Sociološka je zato, ker vključuje reprezentacijo soodvisnih socialnih razmerij; in estetska, ker vključuje uporabo imaginativnih in simboličnih sredstev v ta namen« (Aitken 1990, 191).

Ob nakazanem izhodiščnem razponu v dojemanju vloge filma je še v petdesetih in šestdesetih letih v etnografskem filmu vladala epistemološka in ideološka nedolžnost v tem, kako so praktiki konceptualizirali svoje delovanje. Natanko takšno je tudi Kuretovo začetno ukvarjanje z etnografskim filmom, v čemer se je presenetljivo dobro ujel s tendencami, ki jih je takrat zastopal CIFE na praškem seminarju.

To je bilo v začetku vzpona etnografskega filma, katerega tridesetletni razvoj opisuje Loizos takole: »Filmi iz obdobja 1955-85 so kazali postopen, neznamenit toda pomemben razvoj proti bolj razločni označitvi in reflektivno sklicevanje na sam filmski proces znotraj filmskega teksta je pomemben primer tega« (Loizos 1993, 14).

Takoj po prihodu iz Prage je Kuret Odboru društva folkloristov Slovenije z osebnim dopisom dne 7. nov. 1957 predlagal ustanovitev slovenskega odbora za etnografski film.

Ljubljana, 7.II.1957.

Odboru  
Društva folkloristov Slovenije  
L j u b l j a n a.

Na ustatku društva dne 30. okt.t.l. sem v zvezi s svojim referatom o seminarju etnografskega filma UNESCO v Pragi in njemu sledečo debato predlagal

ustanovitev slovenskega odbora za etnografski film  
ki naj bi imel predvsem tale namen:

1. Na ozemlju LRS pomagati jugoslovanskemu odboru za etnografski film pri njegovih lastnih nalogah in pri izvajanju nalog mednarodnega odbora za etnografski film (CIPE) v okviru UNESCO,

2. dajati pobude pri ustvarjanju slovenskega etnografskega filma ter usmerjati in koordinirati slovenske napore v tej smeri.

Odbor naj bi tvorili:

1. predstavnik Etnografskega muzeja (ravn.B.Orel je že član jugoslovanskega odbora za etnografski film),
2. predstavnik Inštituta za slovenski narodopisje SAZU (podpisani je prav tako že član jugoslovanskega odbora),
3. predstavnik Glasbeno-narodopisnega inštituta,
4. predstavnik etnološke stolice univerze,
5. predstavnik Tehničnega muzeja LRS

in s strani filma:

6. predstavnik Triglav-filma
7. predstavnik Viba-filma
8. predstavnik Zavoda za šolski in poučni film,
9. predstavnik Društva filmskih delavcev Slovenije.

Odbor naj bi deloval v okvirju našega društva, ker druge forme za zdaj ne vidim.

Sestanek našega društva je moj pr edlog odobril. Prosim, da ga formalno sprejme tudi odbor. Izvedbo in realizacijo sem pripravljen prevzeti podpisani.

(Dr.Niko Kuret)

*Pismo Nika Kureta Odboru Društva folkloristov Slovenije, v katerem predlaga ustanovitev slovenskega odbora za znanstveni film.*

Na prvem sestanku 4. dec. 1957, pod okriljem tedaj že Slovenskega etnografskega društva, je bil ustanovljen Odbor za etnografski film. Navzoči so bili Milko Matičetov kot predsednik SED in zastopniki etnografskih ustanov: Vilko Novak, Boris Orel, Niko Kuret, Zmaga Kumer, Marjan Vidmar, Roza Gombačeva, Andreja Hadži in Metod Badjura.<sup>10</sup>

Navzoči so si bili edini, da je delovanje Odbora lahko oprto na naslednje programske točke:

1. Potrebno je, da se snemajo filmi z etnografsko tematiko.
2. Etnografske ustanove tega že zaradi pomanjkanja denarnih sredstev ne zmorejo.
3. Filmska podjetja kažejo zanimanje za snemanje takšnih filmov.
4. Potreben je organ, ki naj daje pobude pri ustvarjanju slovenskega etnografskega filma ter naj usmerja in koordinira slovenske napore v tej smeri.
5. Nujno potrebno je, da pri vsakem etnografskem filmu sodeluje etnograf, ki s svojim imenom jamči za znanstveno točnost vseh etnografskih elementov v filmu.

6. S svojim delovanjem naj novi organ pomaga jugoslovanskemu odboru za etnografski film pri njegovih širših nalogah in pri izvajanju nalog mednarodnega odbora za etnografski film (CIFE) v okviru UNESCO.

Navzoči so precizirali razliko med arhivskim snemanjem in snemanjem za distribucijo in predvideli način njenega financiranja. Arhivske filme naj financirajo raziskovalne institucije, filme za distribucijo pa filmska podjetja. Za predsednika so izvolili Borisa Orla, takrat ravnatelj Etnografskega muzeja, za tajnika pa Nika Kureta.

Čeprav so omenjene programske točke novega Odbora SED vsebinsko zelo široke, je iz nekaterih vendarle moč razbrati vsebino Resolucije praškega seminarja CIFE. Resolucija med drugim predlaga nujno filmsko dokumentacijo »glede na naglo ginevanje nekaterih kultur in spreminjanja sodobne civilizacije«. (Odborova 1. točka). Snemanje naj se izvaja ob »sodelovanju kompetentnih etnografov«. (Odborova 5. točka)

---

<sup>10</sup> Metod Badjura je bil na ustanovni seji odbora kot podpredsednik Društva slovenskih filmskih delavcev (DSFD), kasneje pa ni več prihajal na seje Odbora, niti ni bil vključen v njegove aktivnosti. To je po svoje presenetljivo glede na Kuretovo občudovanje njegovih filmov. V Kuretovi korespondenci zasledimo Badjurovo pismo z dne 12. okt. 1957, torej pred ustanovitvijo Odbora, v katerem Badjura kot namestnik predsednika DSFD obvešča Kureta, da je njegovo predavanje filmskim delavcem predstavljeno za nedoločen čas. Iz pisma lahko razberemo, da je Kuret sam ponudil predavanje.

Nacionalni odbori naj med drugim poskrbijo tudi za ureditev zbirke, ki bi »predstavljala arhiv etnografskih filmov«. Ideja o ustanovitvi arhiva etnografskih filmov je zapisana med prvimi nalogami Odbora že na ustanovni seji 4. dec. 1957. Drugič jo omenja zapisnik 3. seje Odbora, 10. nov. 1959, in tudi zapisnik razprave na 4. seji, 10. dec. 1959, s konkretno idejo, da bi osnovo arhiva predstavljale 16 mm kopije 35 mm filmov slovenske proizvodnje. O tovrstnih predlogih Nika Kureta bom pisal več v zaključku tega poglavja.

Ustanovitvi Odbora je še isti mesec sledil poziv etnografskim ustanovam (Inštitutu za slovensko narodopisje, Glasbeno narodopisnemu inštitutu, Etnografskemu muzeju in Etnološkemu seminarju) ter filmskim producentom (Triglav filmu, Viba filmu, Televiziji in Zavodu za poučni film). Prvim, naj pripravijo seznam etnografskih tem, ki bi jih predlagali za arhivsko in distribucijsko snemanje. Drugim, naj pripravijo seznam etnografskih filmov, ki jih je podjetje doslej izdelalo in jih ima v delu ali v načrtu. Dodano je bilo pojasnilo, da je pojem »etnografski razumeti v najširšem pomenu: semkaj gredo vse panoge, ki so kakorkoli v zvezi z ljudskim življenjem«. (Dopis z dne 17. dec. 1957)

Na 2. seji Odbora dne 17. jan. 1958 je bila prva točka posvečena prispelemu gradivu. V Kuretovi korespondenci sta ohranjena dopisa Triglav filma in Vibe filma s sezname etnografskih filmov.<sup>11</sup>

Konec januarja 1958 je Odbor izdal ciklostiran elaborat: *Slovenski etnografski film — Predlogi in dosežki*, ki je postal eden od temeljnih dokumentov Odbora za etnografski film, če ne sploh edini, katerega pomen sega v današnji čas

V njegovem uvodu je naveden odlomek iz Resolucije VI. seminarja CIFE v Pragi in sicer točka, ki jo je Kuret vedno najraje uporabljal v stikih z birokracijo. V njej CIFE v imenu UNESCO poziva organe javne uprave »na nujnost, da se izvede temeljita filmska dokumentacija« »v okviru mednarodnega sodelovanja, toda ob sodelovanju kompetentnih etnografov prizadetih dežel«. Hkrati naprošajo »organe javne uprave in znanstveno-raziskovalne ustanove za kar najizdatnejšo finančno pomoč«. Kot kažejo zapisniki sej in Kuretova korespondenca, so se takratni organi

---

<sup>11</sup> Poznavalce Badjurovega opusa bi presenetil podatek, ki ga lahko razberemo iz seznama Triglav filma, da je kot režiser filmov *Pomlad v Beli krajini* in *Kroparski kovači* navedena Milka Badjura. Še leta 1994 se v svoji razpravi (Križnar 1994a) sprašujem, kakšen je bil dejansko posamični delež zakoncev pri realizaciji njunih filmov glede na to, da v glavi filma *Pomlad v Beli krajini* in *Kroparski kovači* piše: Zamislila in naredila Metod Badjura in Milka Badjura.

Slovensko etnografsko društvo  
ODBOR ZA ETNOGRAFSKI FILM  
Ljubljana, Novi trg 4/I

---

SLOVENSKI ETNOGRAFSKI FILM - PREDLOGI IN DOSEŽKI  
(Gradivo, ki ga je zbral Odbor za etnografski film po stanju konec januarja 1958.)

Gléde na naglo ginevanje nekaterih kultur in upoštevajoč stalno spreminjanje sodobne civilizacije opozarjamo organe javne uprave na nujnost, da se izvede temeljita filmska dokumentacija na tem področju. Predlagamo, naj bi se izvedba te dokumentacije zasnovala, kolikor najbolj mogoče, v okviru mednarodnega sodelovanja, toda ob sodelovanju kompetentnih etnografov prizadetih dežel. Naprošamo organe javne uprave in znanstveno-raziskovalne ustanove za kar najizdatnejšo finančno pomoč.

Resolucija VII., točka 1, s VI. mednarodnega seminarja za etnografski film CIFE-UNESCO v Pragi 1957.

#### A. PERSPEKTIVNI NAČRT ZA IZDELAVO SLOVENSkih ETNOGRAFSKIH FILMOV

##### I. Predlogi etnografskih ustanov

Kratice:

SE = seminar za etnologijo na univerzi v Ljubljani  
IN = Inštitut za slovensko narodopisje pri SAZU v Ljubljani  
GN = Glasbeno-narodopisni inštitut v Ljubljani  
EM = Etnografski muzej v Ljubljani  
TM = Tehniški muzej Slovenije v Ljubljani  
TV = Televizija Ljubljana  
a = arhivski film, d = film za širšo distribucijo (oboje po oznaki predlagatelja samega)

S t e v b e , n a s e l j a

1. Gradnja hiše (SE - d)
2. Nadrobni prikaz posameznih vrst stavb (SE - d)
3. Značilne vasi v raznih etničnih območjih, v raznih letnih časih (SE-d)

*Predlogi in dosežki, prva stran dokumenta, ki šteje 6 strani.*

v Sloveniji, vključno z upravo SAZU, požvižgali na tovrstne pozive UNESCO.

Elaborat je sestavljen iz dveh poglavij:

- A. Perspektivni načrt za izdelavo slovenskih etnografskih filmov.
- B. Doslejš realizirani slovenski kratki filmi.

Prvo poglavje je spisek 103 tem, ki so jih predlagale etnološke institucije in filmska podjetja. Naslovi so zbrani po temah etnografske klasifikacije od materialne kulture (hiša) do duhovne (ples). Pri vsakem je dodana kratica predlagatelja in označitev, ali gre za arhivsko ali distribucijsko snemanje.<sup>12</sup>

Omenjeni elaborat je dobro merilo za ugotavljanje dinamike razvoja vizualne miselnosti v etnološki sferi in za občutljivost filmskih producentov za etnološke teme.

Spisek tem je prav gotovo rezultat takratne etnološke metodologije in prakse.

Zanimivo bi bilo vedeti, ali so nanj vplivale tudi izkušnje t.i. terenskih raziskovalnih ekip Etnografskega muzeja. V njih so namreč sodelovali predstavniki vseh etnoloških ustanov, ki so predlagale spisek filmskih tem za Kuretov odbor.

Od leta 1948 do 1975 se je zvrstilo 31 ekip v slovenskih pokrajinah, ki so bile dotlej manj etnološko raziskane. Ekipe so sestavljali specialisti za različne etnološke in folkloristične teme. To je bil kompleksen etnološki pristop s posebnim poudarkom na zbiranju muzealij in vizualnega gradiva, zlasti na fotografiranju. Vsaka ekipa je prinesla domov več 100 fotografij, ki so še danes temelj fototeke Slovenskega etnografskega muzeja. Boris Orel kot glavni organizator terenskih ekip je takole pisal o njihovem pomenu: »Tak način terenskega dela pomeni brez dvoma pričetek novega poglavja v slovenski etnografiji in folklori« (Kuhar 1976) Pravzaprav je čudno, da po letu 1957, ko je Boris Orel postal predsednik Odbora za etnografski film pri SED, ni v delo ekip poleg risarja in fotografa vključil še filmskega snemalca. Kot vse kaže je glavna pobuda za etnografski film vendarle prihajala pretežno iz ISN.

Predlagane teme za filmanje v elaboratu Predlogi in dosežki so iz naslednjih poglavij ljudske kulture: stavbe in naselja (3 enote), poljedelstvo in živinoreja (14), čebelarstvo (1), prehrana (1), lov (5), noša (1), delavnost (2), obrt (23), promet (5), umetnost (4), običaji (30) in igra (2). Predlogi za filme o pesmi, glasbi in plesu so predstavljeni brez podrobnih predlogov, v obliki nekakšnih metodoloških priporočil za vsako od teh področij folklore. Pod točko razno je predlaganih 6 enot (portreti in predstavitev ustanov), dodani so še trije predlogi filmskih podjetij.

---

<sup>12</sup> Ta razdelitev, ki spremlja vse delovanje Odbora, lahko izvira iz referata Alfreda Métrauxa v Pragi (1957), ko je omenjal temeljno delitev na grobi material (*rough records*) in na filme za širšo publiko (*films presented to the public*).

Prevladujejo predlogi za dokaj filmične etnološke teme. Predlagatelje je torej vodil poleg strokovnega tudi medijski čut. Absolutno največ predlogov je za snemanje filmov o šegah (30). To ni samo zaradi Kuretove pobude. Tudi v celotnem korpusu slovenskega etnološkega filma so šege največkrat zastopane teme (Križnar 1982). Edgar Morin je v svojem koreferatu na seminarju CIFE v Perugii (1959) navedel dve skupini tem etnografskih filmov. Prva so teme iz obredne tematike (šege), druga pa iz tehnoloških postopkov.

Nekateri naslovi v Predlogih in dosežkih napovedujejo tematske filme, podobne tistim v Encyclopaediji Cinematographici. To so t.i. najmanjše tematske enote. Npr.: oranje z volom, brananje z brano iz drevesnih vej, izdelovanje cokel ali izdelovanje vrvi. Večina naslovov pa obeta obširne monografske predstavitve, npr: planšarstvo v Trenti, planšarstvo v Bohinju, lončarstvo, čipkarstvo, življenje na kmetih po starem in novem, naši delavski običaji, ljudsko lutkarstvo, ipd.

Predlogi Odbora za snemanje nujnih etnografskih tem so torej podani na različnih ravneh realizacijske in konceptualne zahtevnosti. Vprašanje je, kaj bi se zgodilo, če bi prišlo do realizacije. Verjetno bi iz nekaterih predlogov nastalo več manjših enot.

Večina predlogov je za distribucijske filme (36), 25 predlogov je za arhivski film, ostali so neopredeljeni. To kaže na precejšno samozavest slovenskih etnografov in folkloristov glede pomembnosti tradicijske kulture za sodobnega človeka.

Danes, 37 let po nastanku Predlogov in dosežkov, je zanimivo pogledati, koliko predlaganih tem je bilo medtem posnetih na film ali na video kaseto. Ugotovimo, da jih je razmeroma veliko, tudi če ne upoštevamo krajših prispevkov za televizijski program. Tako kot predlogi se tudi rezultati delijo v arhivsko gradivo in filme za širši krog gledalcev. Prevladujejo t. i. distribucijski filmi, če k njim štejemo tudi poučne šolske filme iz serije »Kako živimo«. Poučni filmi so zvrst, ki je Odbor še ni upošteval.

Važno je vedeti, kateri filmi so bili posneti kot neposreden rezultat prizadevanj Odbora. Med njimi je na prvem mestu *Štehanje* (1959) Nika Kureta in Ernesta Adamiča. V krog Odborovega delovanja sodita filma *Borovo gostüvanje* (1958) in *Bizoviške perice* (1959). Prvi, ker je bil Boris Kuhar član odbora kot zastopnik Televizije Ljubljana in je torej aktivno sodeloval pri sestavljanju predlogov, in drugi, ker je scenarij napisan po razpravi Pavle Štrukljeve, sodelavke Etnografskega muzeja, ki je predlagal to temo. V ta krog sodi verjetno še film *Kraški kamnarji* (1959) Ernesta Adamiča, tudi po predlogu iz Etnografskega muzeja.

Televizijska serija *Regionalna arhitektura* (1972-1973) in njena ponovitev *Arhitektura slovenskih pokrajin* (1988) se po besedah Ivana Sedeja<sup>13</sup> zgolj slučajno ujema s predlogom Odbora o filmanju posameznih vrst stavb in naselij in ga celo presega. Prav tako tudi ustvarjalci serije *Kako živimo* (1978-1980) nismo poznali gradiva Predlogi in dosežki čeprav so se naše teme vse do zadnje ujele v njegove predloge. Šlo je pač za podobno stremljenje po »urgentnem« snemanju etnografskih filmov, kot so ga izkazovali tudi predlagatelji leta 1958.

Poseben primer je TV serija *Slovenski ljudski plesi* Mirka Ramovša (1973-1995). V tem primeru je šlo za nadaljevanje usmeritve GNI, deklarirane leta 1958 v Predlogih in dosežkih, čeprav je v času nastajanja serije inštitut deloval v drugih organizacijskih in personalnih razmerah. Tudi če Mirko Ramovš ni poznal izhodišč odborovega gradiva za filmanje plesa in pesmi, je v omenjenih filmih realiziran del zapisanih priporočil v rahlo prilagojeni obliki. Plesi so posneti, geografsko in kulturno gledano, v avtentičnem okolju, prikazujejo jih domačini, ki so organizirani v lokalne folklorne skupine. Informacija o starejših plesnih oblikah je danes možna edino s pomočjo rekonstrukcije oz. z ohranjanjem izročila v lokalnih plesnih skupinah.<sup>14</sup> Priporočilo Glasbeno narodopisnega inštituta (GNI) v Predlogih in dosežkih pa še upošteva »maroltovski« folkloristični konstrukt o živem obrednem plesu.

Pogled na filme po letu 1958, ki se vsebinsko ujemajo s temami iz Predlogov in dosežkov, nam pokaže, da je bilo realiziranih 36 takih enot, nekatere od njih v več variantah ali na več lokacijah. Pustne šege v zbirki Avdiovizualnega laboratorija (AVL) so npr. posnete na 12 različnih lokacijah. Druge teme so predstavljene v obsežnih TV serijah, kot npr. že omenjena *Arhitektura slovenskih pokrajin*, *Pri naših pravljicarjih*, *Slovenski ljudski plesi*, *Kako živimo*, *Slovenska ljudska glasbila in godci*, *Bajke na Slovenskem* in *Domače obrti na Slovenskem*.

Tako kot GNI v svojih predlogih o snemanju ljudskih plesov ni mogel v celoti predvideti razvoja ljudske kulture in sprememb pogledov nanjo, tako tudi predlogi Odbora v celoti niso zajeli sodobnih transformacij tradicijske kulture, ampak so bili usmerjeni predvsem v urgentno beleženje preteklih oblik ali prežitkov. Ko ugotavljamo, kaj je bilo uresničeno od predlogov Odbora, moramo hkrati ugotoviti, da je bilo posnetih tudi veliko tem, ki jih Predlogi in dosežki niso niti navajali. To velja za obdobje

---

<sup>13</sup> ustna informacija

<sup>14</sup> ustna informacija



do leta 1980, ki ga prikazuje filmografija slovenskega etnološkega filma (Križnar 1982), pa tudi za obdobje do danes in še zlasti za dejavnost AVL pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU. Slika bi se spremenila, če bi med rezultate šteli tudi drobne filmske prispevke za televizijo v obdobju 37 let.

Na žalost pa nekaterih kulturnih prvin, ki jih omenjajo Predlogi in dosežki, kljub najboljši volji ne bi mogli več filmati v živi funkciji, ker so medtem izginile. To velja npr. za ralo, za brano iz drevesnih vej, za smolarstvo, za vavhanje sukna, izdelovanje vrvi, usnjarstvo, nabiranje zlata, vodne riže in drče ter za številne prvine duhovne kulture.

Leta 1970, deset let po prenehanju delovanja Odbora, se je pri Kuretu sestala skupina slovenskih strokovnjakov in skupaj z Milovanom Gavazzijem ugotovila še 22 urgentnih etnografskih tem, ki bi jih bilo nujno in možno posneti v Sloveniji. Tudi to kaže na hitro spreminjanje tradicijske kulture in na upravičenost Odborovih predlogov. Tudi če predlogi Odbora do danes niso bili realizirani v celoti, je njihovim predlagateljem in Niku Kuretu lahko samo v čast, da so v skladu s priporočili CIFE skušali spremeniti tok dogajanja na področju etnografskega filma oz. vizualne dokumentacije v slovenski etnologiji.

Kuret je še pred ustanovno sejo Odbora, 4. dec. 1957, napisal članek *O problematiki etnografskega filma* in ga ponudil v objavo *Naši sodobnosti*. To je edini Kuretov članek — razprava o etnografskem filmu, ki je opremljen z znanstvenim aparatom. Že uvodne formulacije nam odkrijejo, da besedilo temelji na prej omenjeni Uvodni besedi k večeru etnografskega filma v Varaždinu 1957. Nato pa v glavnini članka Kuret podrobno poroča o dogajanju na praškem seminarju CIFE, 16. - 23. sept. 1957 in navedbe komentira v opombah pod črto. Omenja osnovne postavke v referatih Alfreda Metrauxa in Karla Plicke ter jih primerja s stanjem v Sloveniji. V tej povezavi največkrat omenja Metoda Badjuro. Zaključek je mobilizatorski v prid razvoju etnografskega filma v Sloveniji. Odseva usmerjenost CIFE v tvorno sodelovanje med znanstvenikom in filmarjem, ki naj bo v korist znanstvene komponente filma.

*Naša sodobnost* je v pismu z dne 25. nov. 1957 zavrnila objavo. Zato je Kuret članek močno skrajšal in ga z naslovom »O etnografskem filmu« objavil v *Naših razgledih* (Kuret 1958, 76).<sup>15</sup> V njem je bolj kot v izvirni verziji poudarjal dejavnost Odbora za etnografski film. Članek v integralni obliki je ostal do danes neobjavljen.

---

<sup>15</sup> V omenjenem Kuretovem arhivu sta ohranjeni dve kopiji razprave. Na cni od njiju so označene krajšave pred objavo v *Naših razgledih*.

Iz arhiva je razvidno, odkod je Kuret črpal informacije. Skrbno je prevedel v slovenščino referata A. Métrauxa in K. Plicke ter zaključno resolucijo praškega seminarja. Nekatere rdeče podčrtane stavke in misli najdemo rahlo preoblikovane v Kuretovem članku.

Delo Odbora, zlasti sodelovanje s filmskimi producenti, seveda ni potekalo, kot je bilo zamišljeno. Februarja 1958 se Kuret v pismu Gavazziju pritožuje, da je film o bohinjskih šemah pri Triglav filmu dokončno odklonjen, češ, »da bi bil film preveč prazen«.

Snemanje koroškega štehanja je Kuret najavil na 2. seji Odbora, 17. jan. 1958. »Ako hočemo dobiti film o slovenskem štehanju, ne smemo več odlašati. Po obvestilih, ki jih ima (Kuret, op. p.), je n.pr. v Zahomcu sedaj zavedna slovenska konta.«

Marca istega leta pa piše Gavazziju: »tudi drugi naš dogovor se krha«. To se verjetno nanaša na odklonitev Triglav filma, da bi posneli štehanje že leta 1958.

Razlike v odnosu do etnografskega filma je bilo zaznati že v zapisniku 2. seje Odbora. Predstavnica Triglav filma je izjavila, da njeno podjetje za arhivska snemanja nima denarja, za distribucijske filme pa so zainteresirani, če bo dober scenarij. To stališče Triglav filma je v skladu z vse večjo usmerjenostjo tega podjetja v komercialne koprodukcijske posle (Nedić 1994, 332). Po drugi strani pa je Viba izrazila pripravljenost snemati tudi arhivske filme.

Viba je določila za Štehanje naslednjo ekipo: Ernesta Adamiča kot režiserja, Ivana Marinčka kot snemalca in Boška Klobučarja kot asistenta in organizatorja.<sup>16</sup>

Kuret se je lotil priprav poleti 1959. Vzpostavil je stike z Borisom Trampužom na konzulatu SFRJ v Celovcu, z dr. Pavletom Zablatnikom, ravnateljem Slovenske gimnazije v Celovcu, z Radiom Klagenfurt in urednikom Hartmanom, z dr. Francijem Zwittrom pri Slovenski prosvetni zvezi in s predstavnikom Koroške deželne vlade dr. Othmarjem Rudanom. Na terenu je bil v stikih z Jankom Wiegelejem, takrat vodjem fantovske konte v Zahomcu. Njemu je poslal v pregled in dopolnitev scenarij, snemalno knjigo pa je izdelal Ernest Adamič – osnutek 24. julija, zadnje varianto pa septembra 1959.

V Kuretovem arhivu je v fasciklu Zahomec 1959 — korespondenca ohranjena Adamičeva fotografska predstavitev snemalnih loakcij, ki je morala nastati zgodaj spomladi ali celo konec zime, saj je na večini po-

---

<sup>16</sup> Ernest Adamič je na dopisnici z dne 2. jul. 1959 pisal Kuretu, da bi imel za snemalca raje De Glerio, češ, da se bolj spozna na barvo.

snetkov sneg. Priložena je tudi tlorisna skica gibanja konjenikov in smeri »zajezdov« ter pozicije fotokamere in verjetno kasneje filmske kamere.

Zahomec

Kraj, kjer stoji štebeh (kjer stoji deček):

smer 1



smer 2



smer 3



*Del Adamičevega snemalnega načrta za Štehvanje (1959). »Kraj, kjer stoji štebeh.«*

Iz Kuretovega zaključnega poročila o snemanju Štehvanja z dne 22. sept. 1959 je razvidno, da je ekipa prispela v Zahomec 11. septembra.

Zahomec

Pot za jezdov

smer 8



smer 9



smer 10



*Del Adamičevega snemalnega načrta za Štehvanje (1959). »Pot za jezdov.«*

Popoldne so si skupaj ogledali lokacije posameznih kadrov in dopolnili Adamičevo snemalno knjigo »na licu mesta«.

»V soboto 12. sept. se je začelo snemanje okvirnih kadrov in krajinskih detajlov, zvečer pa do 23. ure snemanje nekaterih interjerjev.

Najnapornejši je bil sam štehvanjski dan, nedelja 13. septembra. Snemali smo ves potek, dopoldne od priprav in zbiranja do odhoda v gorsko cerkev in prizorov pred njo, popoldne pa štehvanje samo in visoki rej pod lipo z začetkom običnega reja. Po dogovoru se je pripeljal že ob 9. uri reportažni avto celovškega radia z dvema tehnikoma in prof. dr. Pavlom Zablatnikom kot vodjem snemanja.«

»V ponedeljek, 14. septembra, in torek, 15. septembra, smo snemali nadaljnje okvirne kadre in nekatere detajle, pri čemer so nam udeleženci štehvanja šli rade volje na roko.«

»Snemalo se je v Eastman-colorju na cinemascope. Porabljenih je bilo okoli 900 m filma. Izdelani film naj bi tekel 10 do 12 minut.«

Štehvanje je prvi slovenski film v cinemaskopski tehniki. Kasneje se je izkazalo, da izbor cinemaskopa ni bil najbolj posrečena poteza. Iz Kuretovega intervjuja za celovski radio, po festivalu v Firencah, decembra 1960, lahko razberemo, da je bil cinemaskop glavna ovira, da koroški rojaki niso mogli videti Štehvanja v svojih krajih. Koroške kino dvorane so bile v tistem času slabše opremljene od slovenskih, kjer je vsak lokalni kino imel cinemaskop.

Ivan Marinček se spominja, da je prvič delal z objektivom za cinemaskop, ki ga je Viba prav tedaj nabavila in ni bil še niti preizkušen. Zato je imel z njim težave. Objektiv je bil v bloku, skupaj z anamorfotom. Šele kasneje, po izdelavi delovne kopije, so ugotovili, da je pri večjih zaslonkah objektiv snemal neostro. Zato je v filmu manj interjerjev, kot je bilo načrtovano in posneto. Niso imeli dovolj luči, da bi lahko uporabljali manjše zaslonke. Razen tega so imeli samo objektiv 75 mm, ki se v cinemaskopski tehniki spremeni v 35 mm objektiv. To pa je premalo za kratke razdalje v interjeru in za panorame.<sup>17</sup>

Film je nastajal po skrbno pripravljeni snemalni knjigi, ki se skoraj v celoti ujema z realizacijo. Posneli so 900 m negativa, finalna verzija meri 279 m (10 min.), natanko toliko, kot je napovedal Ernest Adamič v pismu Kuretu dne 2. sept. 1959. Razmerje med zmontiranim filmom in posnetim gradivom je torej 1 : 3, kar je več kot ugodno za dokumentarec.

---

<sup>17</sup> Zabeleženo po magnetofonskem posnetju pogovora z Ivanom Marinčkom dne 22. mar. 1995.

K dobri pripravi snemanja lahko štejemo tudi načrtovano in ureničeno dodatno snemanje nekaterih detajlov, ki ga je Kuret napovedal že v pismu Janku Wiegeleju dne 25. jul. 1959. »Za film so pa, kakor sami veste, važni detajli, ki jih takrat nikakor ni mogoče posneti. Tako zlasti detajli pri štehvanju samem: posamezni konji, jezdec, samo glava, kopita, fasla v različnih fazah, itd., itd. Zato je režiser mnenja, da bi bilo treba naročiti dva fasla in da bi se nekakšno poskusno štehvanje (množica pri tem ni potrebna) priredilo v soboto«...»Ali si upate to skupaj spraviti? Brez tega namreč režiser ne bi mogel napraviti tega, kar bo treba narediti.«

Tudi Ernest Adamič je predvideval, da vsega ne bo mogoče posneti med realnim dogajanjem. Zato v pismu Niku Kuretu (2. sept. 1959) napoveduje: »Povsem bo odvisno od pripravljenosti sodelavcev, da nam bodo tako rekoč neomejeno na razpolago, in celo v nedeljo, na sam dan štehvanja, bomo morali nekako urediti, da bodo vsaj toliko zavlekli, da se premesti kamera. Sicer bo vse bolj kilovo.«

Že v pismu Janku Wiegeleju z dne 25. jul 1959 je Kuret zapisal: »Film bo v barvah in ga bomo poskusili plasirati na mednarodnem festivalu.«

V mislih je imel festival, ki so ga ustanovili na VII. mednarodnem seminarju CIFE, maja 1959 v Perugii in naj bi potekal decembra 1959 z imenom Festival dei popoli.

Tudi v omenjenem poročilu o snemanju Štehvanja (25. sept. 1959) je Kuret zapisal: »Skušali ga bomo pokazati na I. festivalu etnografskega filma v Firenzi, decembra t.l.«

Film je bil oktobra še v montaži. V času Kuretove uradne prijave na festival, dne 26. okt. 1959, še ni bil končan, saj prijavljeni podatek, da je film dolg 300 m ni točen. V resnici meri film 279 m.

Dejstvo je, da film kljub Kuretovim prizadevanjem, regularni prijavi in soglasju Vibe filma ni prispel na festival, kakor tudi ne druga dva prijavljena filma *Zima mora umreti* (1954) in *Pomlad v Beli krajini* (1952). O tem škandalu so razpravljali tudi člani Odbora na seji dne 10. dec. 1959. Kuret se je upravičeno pritožil Viba filmu v pismu dne 15. dec. 1959, kjer z začudenjem sprejema na znanje pojasnilo Ernesta Adamiča, da kopije filma ni v Sloveniji. Velika verjetnost je, da so film predolgo zadrževali na cenzurnem pregledu v Beogradu.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Nemanič ima kot čas realizacije Štehvanja zapisan datum nov. 1959 (Nemanič 1982, 307). To je v filmografijah jugoslovanskega filma navadno datum cenzurne odobritve v Beogradu.

Zamujena je bila velika priložnost, da bi bil slovenski etnografski film predstavljen na prvem festivalu ljudstev. Nazadnje niti Kuret ni odpotoval v Firence, ker ni dobil denarja za potovanje in bivanje.

Na seminar v Perugii je kot predstavnik Jugoslovanskega Odbora za etnografski film odšel iz Jugoslavije le Niko Kuret — po večmesečnem mukotrpnem pripravljalnem dopisovanju in prošnjah za denar. Kljub temu, da je bilo snemanje štehanja že na vidiku, je bil Kuret tik pred odhodom v Perugia tako črnogled (verjetno zaradi neprenehnih birokratskih zapletljajev), da je v pismu Gavazziju (7. maj 1959) zapisal: »Naša produkcija ne le stoji, ampak vlada v umetniškem vodstvu »Triglav filma« celo izraziti anti-folklorni kurz, tako da bomo, kakor kaže, naš slovenski odbor za etnografski film likvidirali — teoretiziranje brez realizacije nima smisla.«

Ni izključeno, da je z namernim dramatiziranjem poskušal motivirati Gavazzija, da bi bolj energično deloval kot predsednik Jugoslovanskega odbora za etnografski film.<sup>19</sup>

Kljub temu, da je bil formalni sedež Jugoslovanskega odbora v Zagrebu, pri Gavazziju, so edine pobude in realizacije prihajale iz Ljubljane, od Kureta.

Znamenitega seminarja CIFE v Perugii se je Kuret udeležil z referatom »*L'emploi du film aux archives ethnographiques: La notation filmique*«, ki je ohranjen v Kuretovem arhivu, a doslej še ni bil objavljen. Kuret zaradi razvlečenih diskusij na seminarju ni prišel na vrsto, da bi predstavil svoj referat. Tudi slovenska filma *Pomlad v Beli krajini* (1952) in *Zima mora umreti* (1954), katerih udeležbo je Kuret skrbno pripravljaval več mesecev, tam nista bila predvajana, ker so ju menda predolgo zadrževali na italijanskem zunanjem ministrstvu.

Kuret je o Perugii razen obširne korespondence z Gavazzijem, s filmskimi podjetji, z italijanskim veleposlaništvom v Beogradu in z direkcijsko festivala v Firencah, zapustil dva dokumenta: Poročilo jugoslovanskemu komiteju za etnografski film, ki ga je deponiral v arhivu slovenskega Odbora in članek v *Naših razgledih* z naslovom »VII. simpozij etnografskega in sociološkega filma« (Kuret 1959a). V obeh je sporočal štiri glavne rezultate Perugijskega srečanja:

---

<sup>19</sup> Kuretova pisma včasih odkrivajo Gavazzijevo togo birokratsko ravnanje, ki se ni skladalo s Kuretovim temperamentom. Kuret je togost Jugoslovanskega odbora za etnografski film kritiziral že leta 1958 na V. kongresu ZDFJ z besedami: »Na tem mestu predvsem nikakor ne morem mimo dejstva, jugoslovanski komite za etnografski film vegetira samo na papirju.«

1. ustanovitev mednarodnega festivala etnografsko-sociološkega filma (Festival dei popoli) v Firencah;

2. novo klasifikacijo etnografsko-sociološkega filma (znanstveni, poljudnoznanstveni ali didaktični, igrani ali distribucijski in reportažni oz. novičarski);

3. preimenovanje CIFE v CIFES (Comité international du film ethnographique et sociologique);

4. ustanovitev mednarodne strokovne revije »Révue internationale du film ethnographique et sociologique« (RIFES).

Po sestanku v Perugii je prišlo v delovanju Nika Kureta do čudnih nesinhronosti med njegovim lastnim pojmovanjem etnografskega filma, med pojmovanjem slovenskih filmskih producentov in med spreminja-jočimi se težnjami CIFES.

V poročilu o trenutnem stanju in perspektivah slovenskega etnografskega filma je poročal na seji Odbora dne 10. nov. 1959. »Slovenski odbor za etnografski film je v času od januarja 1958 do letos preživel krizo, ki pa ni bila v njem samem, marveč v dejstvu, da kljub razčiščenju pojmov in soglasju ni prišlo do realizacije filmov. Stanje se je v letu 1959 bistveno in razveseljujoče spremenilo. Podjetje Viba film, ki se je bilo specializiralo na kratkometražne filme, je ustvarilo v zadnjem času kar tri etnografske filme zavidljivo visoke kvalitete: Štehanje, Kraški kamnarji in Bizoviške perice.«

Zapisnik omenja tudi Kuretov komentar zapletljaja v zvezi s prvimi avtorskimi spori med filmarji in etnologi. »Pripominja še, da zahtevajo poštenje, takt in mednarodne uzance, da je sodelovanje etnografa tudi imensko navedeno v glavi filma. To, žal, pogreša v filmu o kamnarjih, podobno pa v filmu o pericah.« Kmalu za tem (16. nov. 1959) je Odbor uradno posredoval pri Viba filmu glede pritožbe Pavle Štrukljeve, da je Jože Bevc, režiser filma *Bizoviške perice*, uporabil del besedila njene razprave (Štrukelj 1958), ne da bi to navedel v glavi filma. Ernest Adamič je sicer v imenu Vibe obljubil spremembo glave filma, vendar se to ni nikdar zgodilo.

V vseh poročilih o Perugii Kuret korektno poroča o spremembah pojmovanja etnografskega filma, ni pa preveč navdušen nad vključevanjem sociologije. Najjasneje se je o tem izrazil v pismu Gavazziju dne 15. jul. 1959. »Italijanska smer v sociologijo je interesantna, a me včasih moti.«

Zato verjetno Kuret tudi ni odšel v Streso (Italija), kamor ga je pošiljal Gavazzi v imenu Jugoslovanskega odbora za etnografski film in kjer se je septembra 1959 na srečanju mednarodne sociološke zveze (ISA)



mednarodni odbor za etnografski film (CIFE) formalno preimenoval v CIFES.

To vprašanje Kuretu še dolgo ni dalo miru. Čeprav je v predstavitvi sklepov iz Perugia na seji Odbora 10. nov. 1959 razmišljal celo o tem, da bi morali zdaj povabiti k sodelovanju Inštitut za sociologijo, ni nikdar ukrepal v tej smeri. Pač pa je še leta 1965 moč zaslediti odmev omenjene problematike v Gavazzijevem pismu Kuretu (16. jan. 1965). V tem pismu Gavazzi med drugim odgovarja na Kuretov predlog o načelih, ki naj bi jih le-ta zastopal v Firencah na XI. kolokviju o etnografsken in sociološkem filmu, kamor je spet odhajal v imenu Jugoslovanskega odbora za etnografski film. Takole piše Gavazzi: »Kar se tiče vašega načelnega stališča pri razpravah na predvidenem kolokviju, mislim, da je upravičeno stališče, ki ste ga formulirali v pismu: da je povezovanje etnografskega filma s sociološkim — v okviru in značaju, kot ga ima sedaj Festival dei popoli – v škodo etnografskega filma kot strokovnega oz. znanstvenega dokumenta.«

Nadalje Gavazzi prikaže svoje pojmovanje izraza »etno-sociološko«. To je po njegovem sociologija nižje ravni civilizacije (tiste, ki jo obravnava etnografija). Nikakor pa pri tem ni razumeti sociologije kot etnografije sodobnosti. To bi bilo treba, po Gavazzijevem mnenju, razmejiti tudi na filmskem področju.

»Sicer bo to postalo omnibus za vse ali 'Massengrab' kot to vi karakterizirate!«

Ta ostra Kuretova kritika teženj na področju etnografskega filma, ki jih je zastopal Festival dei popoli v imenu CIFES s sintagmo »documentazione sociale« (socialna dokumentacija oz. dokumentacija socialnega), je verjetno odraz tako Kuretovih takratnih metodoloških izhodišč, ki so se od omenjenega pojmovanja vloge etnografije oddaljevala, kot tudi odraz njegovega počasnega zapuščanja filmskega področja v etnologiji.

O terminoloških neskladnostih med protagonisti etnografskega filma je Kuret razmišljal že v neobjavljenem članku *Vtisi s seminarja za etnografski film v Pragi* (1957b). Različni govorniki so mešali nazive: etnografija, etnologija, antropologija, socialna antropologija, sociologija, manj folkloristika.

»V tej zmedi pojmov sem omenil, da bi bil že čas, da se vsi, ki se ukvarjamo s študijem ljudske kulture, zedinimo za enotno terminologijo... Strokovni sodelavec iz oddelka za družbene vede pri UNESCO A. Métraux mi je hudomušno pomežiknil skozi očala in mi poslal listek: sporazumimo se o pojmu 'kultura'.« (Kuret 1957b)

V neobjavljeni razpravi *O problematiki etnografskega filma* (Kuret 1957c) omenja stavek iz diskusije v Pragi: »sociologija današnjega dne je

etnologija jutrišnjega«. O njem pravi: »Stavek ni najbolje formuliran, a vsebuje resnično jedro«.

Zamuda s filmom *Štehvanje* na prvem festivalu ljudstev leta 1959 je morala biti hud udarec Kuretovim prizadevanjem. Iz številnih dokumentov je razvidno, da je bil film posnet takorekoč nalašč za ta festival. Kot bi se Kuret zavedal, da v svetovnem merilu mineva čas dokumentarcev po receptu CIFE iz časa praškega simpozija 1957. Tam so etnografi še rotili filmarje, naj imajo razumevanje za etnografsko tematiko in naj njihove strokovne ugotovitve z občutljivo avtorsko roko oblikujejo v filmski stavek. Na podlagi te miselnosti je bil ustanovljen slovenski Odbor za etnografski film — kot koordinacijsko telo etnografov in filmarjev. Simpozij v Perugii (1959) pa pomeni začetek osamosvajanja etnografskega filma in prenehanje odvisnosti od dobre volje filmskih producentov.

Nov status filma v etnologiji so omogočile tudi tehnične inovacije, kot npr. cenejša 16 mm tehnika s sinhronim tonskim zapisom, občutljivi barvni filmi, vse boljši objektivni, itd. Lep kontrast novim tehničnim pridobitvam je ravno *Štehvanje*, katerega tehnično realizacijski okvir je bil pravi mastodont v primerjavi z možnostmi, ki bi jih v Zahomcu omogočila tehnika 16 mm filma. Lahko bi posneli veliko več negativ, snemalec bi bil gibčnejši pri premeščanju z enega prizorišča na drugega in ne bi bili toliko odvisni od dobre volje protagonistov. Predvsem bi pa film lahko predvajali v vaških gostilnah po vsej Koroški.

Pomembna za novo razumevanje etnografskega filma je Morinova misel iz koreferata v Perugii, ki jo je zapisal Kuret v pisnem poročilu za Odbor: »Po njegovem je etnografsko-sociološki film 'un film, qui peut être vérifié, par les spécialistes et les observateurs scientifiques'«. To pomeni začetek razmišljanja, da etnografskega filma kot takega morda sploh ni, etnografski je vsak film, ki ga kot takega uporabimo. To misel sta šele mnogo kasneje, vsak po svoje, razvila Sol Worth in Marcus Banks (Worth 1981a, Banks 1992) in za njima še mnogi drugi.

Po drugi strani pa je združevanje etnografske in sociološke komponente raziskav ljudske kulture tematsko razširilo okvir znanstvenega in dokumentarnega filma. Simbolični in paradigmatični rezultat te zveze je kmalu nato Roucheva in Morinova *Kronika nekega poletja* (*Chronique d'un été*) (1960).

Veliko zlato medaljo sta na Festivalu dei popoli leta 1959 prejela John Marshall in Robert Gardner za film *Lovci* (*Hunters*). Nekateri posnetki lova v tem filmu, ki spada danes v klasiko etnografskega filma, spominjajo na igrani film. Montaža ustvarja umetno kontinuiteto dogajanja in kljub temu, da film sugerira en sam lov, je material pobran

iz različnih dogodkov. Glavno pa je, kar ugotavlja v zvezi z *Lovci Nichols*, češ, da kombinacija avtorskih omejitev v tem filmu navaja k posebnemu pogledu na človeško naravo, ki favorizira mitično nad historičnim in ki skuša oblikovati prozaično v poetično (Loizos 1993, 23, Nichols 1981, 261).

Ali ne spominja Adamičev filmski pristop v *Štehvanju* na Marshallovega? Gre za podobna filmska določila, kot jih pri Marshallu ugotavlja Nichols. Film *Štehvanje* ustvarja umetno filmsko kontinuiteto med posnetki osrednjega dogodka in dodatnim snemanjem naslednjega dne. Film se vsebinsko osredotoča na idealno, arhaično (beri: slovensko) obliko štehvanja in zanemarja realno nemško kontaminacijo šege. Posebno težo ima v analizi *Štehvanja* tudi pompozna tehnika cinemaskopa, ki pomaga filmu, da razmeroma preprosto kmečko igro prikaže kot reprezentančen dogodek nacionalnega pomena.

Vse kaže, da je bil Festival dei popoli leta 1959 šele na prehodu k novim oblikam etnografskega filma in bi *Štehvanje* na njem našlo več zagovornikov kot jih je naslednje leto. Pomembno nagrado je na 1. Festivalu dei popoli prejel hrvaški film *Jedan dan u turopoljskoj zadruzi* iz leta 1935, Chloupeka in Gerasimova. Ta stari film je poslal Gavazzi iz zadrege, ker ni imel česa podobnega kot Kuret s *Štehvanjem*.

Čeprav sta Kuret in Gavazzi izvrstno sodelovala na področju etnografskega filma, je med njima vendarle vladalo tiho rivalstvo. Zaradi spleta okoliščin je imel Gavazzi več sreče in to s filmom, za katerega je šele leta 1992 priznal, da je čista rekonstrukcija. »To je bilo nekje okoli leta 1935. Zavod v Zagrebu je tedaj vodil Andrija Štampar v sodelovanju z dvema Rusoma in z nekim naši strokovnjakom, in so v Mraclinu, to je v Turopolju blizu Zagreba, zainteresirali kmete, prave kmete, da igrajo življenje v zadrugi, kakršno je bilo na začetku stoletja. In oni so to izvrstno naredili« (Križnar 1992a)

V filmu ni to nikjer omenjeno, nasprotno, dotlej je film veljal za avtentičnega.

*Štehvanje* je bilo predvajano na Festivalu dei popoli naslednje leto — 1960 in prejelo specialno nagrado »Targa Pietro Canonico« za »neposredno pričevanje o tradicionalnem folklornem slavju«. To je bil simbolični vrhunec producersko-organizacijskega delovanja Nika Kureta in Odbora za etnografski film.

V enem od svojih zadnjih člankov o filmu je Kuret zapisal, da je delovanje Odbora zamrlo po Orlovi smrti leta 1962 (Kuret 1971), vendar se omenjeni Kuretov arhiv Odbora za etnografski film zaključuje z obširno birokratsko korespondenco o pošiljanju filmov v Firence leta 1960 oz. z

nekaj nepomembnimi dopisi v letu 1961. Zadnja seja Odbora je bila 10. dec. 1959.

Poslej je Kuret vse aktivnosti v zvezi s filmom izvajal v imenu Inštituta za slovensko narodopisje pri SAZU.

Ali je mogoče strniti Kuretovo filmsko aktivnost na en sam skupni imenovalec? Pred nami so njegova objavljena in neobjavljena besedila ter filmi.

Skozi vsa besedila lahko spremljamo jasno izraženo idejo o posebni vlogi filma, ki bi jo lahko imenovali urgentno filmsko snemanje. Gre za dokumentiranje tistih kulturnih sestavin ali starosvetnosti, kot jim pravi Kuret, ki so tik pred izumrtjem.

»Moderna tehnika prinaša razkroj starosvetnosti. Ista tehnika pa ustvarja tudi sredstva, da se starosvetnosti ohranijo spominu in študiju in ne zatonejo v pozabljenje. Med temi sredstvi zavzema film brez dvoma prvo in najvažnejše mesto« (Kuret 1957c).

»Kaj naj bo vsebina etnografskega - folklorističnega filma? Vse ljudsko življenje ga željno pričakuje, tisto ljudsko življenje, ki ga razvoj moderne dobe naglo spreminja, da ga včasih komaj dohajamo. Ne bomo se ob tem vdajali nespametni sentimentalnosti, nikakor nočemo in ne smemo biti laudatores temporis acti, naša dolžnost pa je, da ginevajoče oblike obdržimo v študijske namene na najprimernejši in najpopolnejši način. To smo dolžni ne samo sebi, ampak tudi zanamcem« (Kuret 1957a).

»Slovenski in jugoslovanski etnografi si bomo še naprej prizadevali, da ohranimo znanosti in zanamcem na filmskem traku čim popolnejšo podobo starosvetnega življenja, ki se naglo umika preobrazbam atomske dobe« (Kuret 1959a).

V enem svojih zadnjih člankov, dvajset let kasneje, je Kuret še vztrajneje kot na začetku namenjal filmu vlogo shranjevalca podobe izginjajočih kulturnih pojavov. »Nagli in prehitevajoči se razvoj 'atomske' civilizacije narekuje pospešeni tempo etnokinematografske dokumentacije pojavov predindustrijske družbe, ki bodo vsak čas izginili.«

»Saj vidimo na vsakem koraku, kako se življenje skokovito spreminja, kako se 'stari svet' nezadržno potaplja v poplavi revolucionarnih sprememb 'atomske' dobe. Kakor ob assuanskem jezu stare egipčanske spomenike, tako moramo mi reševati skromne priče življenja naših staršev in dedov. Tu nam film ponuja svojo pomoč« (Kuret 1971).

Filmu je Kuret namenjal »inventarizacijsko - konzervatorsko delo za arhiv človekovega dejanja in nehanja« (Kuret 1957c). Zadnji citat je skoraj dobesedno vzet iz referata Alfreda Métrauxa na praškem simpoziju CIFE 1957, ki ga Kuret imensko navaja v svojem spisu. Omenja tudi

znameniti Métrauxov citat o filmskem arhivu, ki ga bodo znanjci preučevali z metodami, o katerih imamo za zdaj še nejasne predstave (De Heusch 1988, 131).

Kuretova vizija etnografskega filma je presenetljivo močno zožena na registriranje in ohranjanje gibanja kot primarne (mehanske) lastnosti filmske kamere. Zato je razumljiva njegova zadrega, ko se je po Perugii srečeval z drugačnimi oblikami etnografskega filma. Kuretovo stališče je paradoksalno zaradi tega, ker običajno postane film najmočnejše etnologovo orodje ravno takrat, ko se etnologija začne posvečati pretežno sodobnosti. Razvoj mlajše slovenske etnologije, ki je iskala nova pota ob Kuretovi usmeritvi, pa je šel takrat natanko v to smer.

Tako kot je De Heusch ugotovil, da je kamera slepa za socialne odnose (De Heusch 1988, 127), bi lahko rekli, da je kamera slepa tudi za preteklost. Film ni najprimernejše sredstvo za prikazovanje izginulih kulturnih oblik.

Vsekakor je določena restriktivna definicija etnografskega filma v Kuretovih spisih vidno prikazana v vsem obdobju njegovega filmskega delovanja. Ob tem pa je zaslediti fragmente metode, s katero je moč realizirati želeni model etnografskega filma.

»Dober etnografski film naj pokaže kak pojav iz ljudskega življenja v takem obsegu in taki obliki, da je mogoč neoviran študij vseh faz.«

»Snemanje mora podajati celotno sliko, mora pa tudi upoštevati posamezne detajle, ki so za študij važni. Kamera se zato oddaljuje in približuje.«

»Pri snemanju znanstvenega filma ni potreben scenarij v običajnem pomenu besede, pač pa ne moremo izhajati brez dobro in natanko premišljenega seznama motivov.«

»Nemi film je zlasti za etnografa in folklorista polovičarstvo. Zato bomo filmsko snemanje vedno združili z magnetofonskim snemanjem« (Kuret 1957a)

Omenjene metodične postavke spominjajo na sistem, ki so ga učili na Inštitutu za znanstveni film (Institut für den Wissenschaftlichen Film) v Göttingenu. Znamenita Vodila (Leitsätze zur völkerkundlichen und volkskundlichen Filmdokumentation) tega inštituta iz leta 1959 je Kuret poznal, saj je v njegovem arhivu ohranjen nemški prepis vodil in slovenski prevod. Še prej, leta 1957, pa mu je Gavazzi poslal nekaj številik »Research Film«, publikacije IWF in nek Spannausov separat.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Günther Spannaus je verjetno soavtor znamenitih Vodil, čeprav so izšla anonimno (Taureg 1983).

Kljub temu bi težko razbrali konceptualno bližino Göttingena iz naslednjih postavk etnografskega filma, ki jih zasledimo v Kuretovih spisih:

- Snemati najnavadnejše dogajanje, najpreprostejše kretnje in izražanje najnaravnejših čustev.
- Snemati čimveč, ne da bi izbirali.
- Uporabljati barvni film.
- Prakticirati tonsko snemanje.
- Filmu naj bo priloženo pisno dopolnilo oz. dosje.

Pa vendarle. Taureg kot glavna določila sistematične filmske dokumentacije, ki so jo gojili v Göttingenu navaja:

1. snemanje pojavov, ki jih s prostim očesom ne moremo zaznati;
2. snemanje pojavov, ki so edinstveni ali bodo kmalu izumrli;
3. snemanje pojavov, ki jih bomo kasneje primerjalno analizirali (Taureg 1983).

Prvo določilo se verjetno nanaša na naravoslovne pojave, vendar bi ga z določeno rezervo lahko uporabili tudi pri kulturnih pojavih. Tako npr. Kuret piše: »Pogosto se dogaja, da odkrijemo na razvitem traku stvari, ki jih sami nismo opazili, iz česar sledi, da bi jih tudi ne zapisali, ako bi bili samo zapisovali« (Kuret 1957c).

Drugo določilo je postalo, kot smo videli, najvažnejši imperativ celotne Kuretove dejavnosti, mnogokrat ponavljano v različnih povezavah — snemanje za arhiv prihodnjih generacij.

Tretje določilo pa je omenjal že v svojem prvem spisu o etnografskem filmu leta 1957 z besedami: »Mogoče je nadalje sorodne motive iz različnih filmov združiti v nov trak in ga uporabiti pri komparativnem študiju« (Kuret 1957a).

Podobno je razmišljal v drugem neobjavljenem spisu, ko je ločeval med vertikalnim ali monografskim in horizontalnim ali primerjalnim etnografskim filmom (Kuret 1957c).

V zvezi s Kuretovo bližino predpostavkam IWF o etnografskem filmu je zanimivo, da je Kuret v poročilu o Perugii, kjer se je etnografiji pridružila sociologija in mu porodila kup pomislekov, obžaloval odsotnost nemških predstavnikov: »Saj so poleg Nemcev — ki stoje pri CIFE, žal, ob strani — vprav Italijani v teoretično-znanstveni analizi filma prvi na svetu« (Kuret 1959).

Kuret ni bil nikdar v tesnejših stikih z Göttingenom. Več je z IWF sodeloval Gavazzi. Zato ni mogoče trditi, da so Kuretove metodološke usmeritve zavestna kopija göttingenških načel. Gre verjetno za miselnost, ki izvira iz Kuretove želje po sistematičnosti.

Aprila 1970 je bil Kuret prvič v pisemski zvezi z IWF. Poslal jim je spisek 25 etnografskih tem, med njimi šentjurjevske kolednike v Ledenicah na Koroškem. IWF je povabil Kureta, da je leta 1977 strokovno vodil snemanje filma *Šentjurja jagat* (Georgijagen in Petschnitzen) v Pečnici na Koroškem. Posnet je bil pod okriljem dunajske Bundesstatlichen Hauptstelle für Wissenschaftliche Kinematographie, ki je podružnica IWF. Kuret je za njihovo glasilo in filmu ob rob napisal o temi manjšo razpravo, kot je to v navadi pri vseh filmih IWF (Kuret 1978). To je doslej edino sodelovanje med Slovenci in Inštitutom za znanstveni film iz Göttingena.

Niko Kuret ni bil nikdar tako blizu sodobnim tokovom etnografskega filma kot v obdobju od VI. mednarodnega seminarja CIFE v Pragi do realizacije *Štehvanja*.

Podlago njegovim pogledom, ki jih ves čas delovanja na etno filmskem področju ni dosti spreminjal, so dali: metodološka usmeritev CIFE v tistem času in informacije o etnografskem filmu v Göttingenu. Že njegov prvi spis pa dokazuje, da je znal razmišljati tudi s svojo glavo, oz. da je status filma v etnologiji prilagajal specifičnim slovenskim razmeram. Ta komponenta njegovih teoretskih predpostavk je tudi edina dala rezultate.

Tako *Štehvanju* kot nemim filmom ISN bi težko pripisali neposredne vplive CIFE ali Göttingena. Nemi filmi na 16 mm traku iz obdobja 1956 - 1958 so kompromis glede na göttingenško prakso, saj so posneti brez sinhronega tona, z amatersko tehniko in osebjem ter z minimalno količino filmskega traku.<sup>21</sup>

*Štehvanje* sodi organizacijsko v takratni koncept CIFE, ki bi ga lahko imenovali konstruktivno sodelovanje s filmskimi producenti po predpostavki Karla Plicke: »Etnograf ne sme pristati na popuščanje v škodo znanstvene resničnosti, filmski delavec pa mora uveljaviti filmsko govorico z njenimi specifičnimi zakonitostmi« (Kuret 1957c).

V začetku priprav na zahtevno snemanje *Štehvanja* se je Kuret udeležil VII. simpozija CIFE v Perugii. Kljub temu, da se je navduševal nad sodelovanjem s profesionalnimi filmarji, je v svojem referatu *La no-*

---

<sup>21</sup> Gre za naslednje filme (navedene po času nastanka):

- Lavfarji v Cerknem
- Pravljica Jozina Kravanja-Marinčič v Trenti
- Svatba v Preloki
- Koranti v Markovcih
- Šelma v Kostanjevici
- Pastirsko trikraljevska igra v Šentanelu
- Trikraljevski koledniki v Šentanelu
- Trikraljevski koledniki v Kropi

*tation filmique* (Filmski zapis) zagovarjal, takrat že anahronistično, za slovenske razmere pa edino realno obliko etnografskega filma — terenske beležke.

»Očitno, filmski posnetki spočetka nimajo nobene želje da bi postali etnografski 'film'. Predvsem so 'filmske beležke' namenjene za filmoteko znanstvenika ali znanstvene institucije« (Kuret 1959b).

To obliko je zagovarjal s teoretično podmeno, da je »filmska beležka takorekoč embrion znanstvenega filma na splošno«, v praksi pa je vredna vse pozornosti, ker mnogim institucijam in posameznikom ni dostopna drugačna oblika etnografskega filma.

Kuret si je s postavko filmske beležke postavil odlično izhodišče za izvirno prakso uporabe filma v etnologiji, ki bi bila lahko podlaga za razvoj vizualne antropologije in vizualnih raziskav. Z njo je vpeljal teoretski model minimalističnega etnografskega filma, zlasti primerne za elektronske medije, za video kamero in video kaseto, ki je Kuret v praksi ni dočakal.

Začudenja vredno je dejstvo, da na drugih etnoloških področjih, npr. na področju šeg, Kuret ni toliko pisal o teoretski in metodološki podlagi kot na področju filma. V njegovi obširni bibliografiji ne zasledimo niti enega omembe vrednega spisa o teoriji etnološkega raziskovanja, medtem ko je v nekaj skromnih člankih (v veliki meri neobjavljenih) o problematiki etnografskega filma najti kup teoretskih nastavkov in metodoloških ter metodičnih napotkov. Vendar se je tudi na tem področju kasneje vdal nekakšnemu prakticismu, temelječemu na veri v apriorno dokumentaristično vrednost filma. To spominja na mnenje De Heuscha, da restriktivne definicije raziskovanja s pomočjo filma temeljijo na mitu o objektivnosti kamere, na veri v njeno magično moč (De Heusch 1988, 127).

Kljub temu, da je Kuret gledal na film predvsem kot na nosilca informacij za znanstveno rabo, v praksi ni nikdar pokazal, kako lahko tolikokrat omenjeno kabinetno pregledovanje terenskih filmskih posnetkov pripomore k boljšemu rezultatu etnološke raziskave. Bralec teh vrstic se lahko upravičeno vpraša, odkod potemtakem Kuretu takšno navdušenje nad filmom, če v nobeni od svojih knjig ali razprav ni navajal filma kot vira informacij. V knjigi *Maske slovenskih pokrajin* (1984) je bila priložnost, da bi ob drugih virih navedel filmografijo filmov o ljudskih pustovanjih, ki jih imamo Slovenci največ med etnografskimi filmi. Kuret sam je idejni avtor filma *Lavfarji v Cerknem* (1956), prvega filma v proizvodnji slovenske etnološke institucije. V Prago in Firence je pošiljal filme *Zima mora umreti* (1954) in *Ti si kriv* (1961), Zvoneta Sintiča, oba s pustno tematiko.



Pa tudi v *Prazničnem letu Slovencev* (1965-1971) bi se našel prostor za številne filme o letnih šegah, vsaj za *Štehvanje* (1959), na katerega je bil sam tako ponosen.

Dušan Štepec v seminarski nalogi ugotavlja, da edino omembo filma zasledimo v Kuretovi razpravi *Ziljsko štehvanje* in njegov evropski okvir: »...1959 sem sodeloval pri snemanju filma v Zahomcu...« (Kuret 1963, 82) in nato pod črto zapiše osnovne filmografske podatke (Štepec 1996, 14). »Iz tega je razvidno, da je Niko Kuret film navedel kot vir etnološkega raziskovanja, toda film ni uporabil v svoji razpravi v smislu, da bi si z njim na kakršen koli način pomagal pri raziskavi štehvanja« (isti, 14).

Kje je potemtakem učinek filmske dokumentacije, v katero je Kuret tako trdno veroval in o kateri je pisal, da mora biti predvsem znanstvena, da je namenjena za študijske namene, skratka, da je film pri etnološkem delu nepogrešljiv?

O tem lahko danes samo ugibamo na podlagi (vsaj) dveh dejstev.

Prvo dejstvo je Kuretov konceptualni razhod z mednarodnimi težnjami v etnografskem filmu. To se je zgodilo po Perugii (1959), ko je etnografski film začel odkrivati nova pota v smeri vizualnih raziskav. Etnografičnosti filma ni določala več vsebina temveč metoda in kasnejša analiza. Zato je odtlej brezpredmetno govoriti o etnografskih temah, o klasifikaciji etnografskih filmov ali o sodelovanju med etnografom in filmarjem kot o temeljnih dilemah. Ta razvoj se odraža tudi v organizacijskih transformacijah CIFE od ustanovitve do leta 1973, ko postane Odbor za film o človeku (CIFH). Kje je že Praga 1957, ko se Kuret ni mogel sprijazniti s terminološko zmedo ob imenovanju predmeta filmske obravnave.

Drugo dejstvo, ki kaže posredno na razloge za Kuretovo ignoriranje filma kot vira, je resignacija, izražena v članku z izvirnim naslovom *V gluhi lozi* in objavljenim pod naslovom *Beda slovenske etnokinematografije* (Kuret 1971). V njem Kuret črnogledo kot nikdar dotlej ugotavlja, da za etnografski film ne kažejo razumevanja niti producenti, niti filmski sklad, niti sklad Borisa Kidriča. Poanta članka je primerjava med stanjem na področju znanstvenega filma, na eni strani, in med komercialno-estetsko katastrofo Hladnikove *Maškarade*, za katero so šli veliki denarji, na drugi strani.

»Čutim samo dolžnost, da opozorim javnost in tiste forume, ki imajo platno in škarje v rokah, na kričeče neskladje med čednimi zneski za neuspele filme in usodnim nerazumevanjem za znanstveni, posebej etnološki film na Slovenskem!« (Kuret 1971).

Kuretova kritika je letela posredno tudi na SAZU. Leta 1967 je namreč Kuret v imenu ISN naslovil nanjo predlog o ustanovitvi Central-

nega arhiva slovenskega etnografskega filma (CASEF) s podrobno vsebinsko in finančno konstrukcijo.

Predsedstvu SAZU je leta 1968 poslal tri vloge za ustanovitev »samostojnega telesa za produkcijo znanstvenih filmov«. V prvih dveh vlogah je pristavil: »Moje mnenje je slejkoprej, da bi morala tudi v tej smeri SAZU vzeti pobudo v svoje roke«.

Oba predloga sta bila zavrjena.

Sredi leta 1968 je Kuret vodil ustanovitev delovne skupnosti slovenskih etnologov in med petimi programskimi točkami namenil eno filmu: »Slovenski narodopisni film je treba čimprej premakniti z mrtve točke« (Kuret 1968).

## 6. SLOVENSKE IZKUŠNJE V ŠIRŠEM OKVIRU

*»Ne sprašuj, kaj domovina lahko stori zate,  
ampak kaj lahko ti storiš zanjo.«*

John F. Kennedy

MURKOVA INTUICIJA. BADJUROVA NACIONALNA VARIANTA. KURETOVA PROTISLOVJA. RUBYJEVI KRITERIJI. PREOBRAT OD PRODUKCIJE K ANALIZI, NJEGOVI RAZLOGI IN POSLEDICE.

Pri Matiji Murku določa vlogo fotografije v fazi terenske raziskave prepričanje o pomembnosti neverbalnih informacij kulturnega konteksta. S tem je Murko postal prvi, ki je de facto upošteval območje besede in območje slike v narodopisnem raziskovanju. Njuno razmejitev je postavil z opisom tehnične dispozicije fotografske raziskave in z reflektiranjem terenskih izkušenj ob sistematičnem fotografiranju. S tem je naznačil, da je fotografija lahko več kot samo tehnični pripomoček, da je pravzaprav novo področje, katerega smisel moramo šele odkriti.

Njegov fotografski projekt ob raziskovanju balkanske epike bi do neke mere lahko primerjali z akcijo Franza Boasa leta 1930 med Kwakiutli (Ruby 1983). Čeprav je delal Boas s filmsko kamero in ga je zanimalo predvsem razmerje med raso in kulturo, ki se izraža skozi estetske oblike, kot sta npr. ples in igra, je podobnost z Murkom v tem, da je uporabo vizualne tehnologije pri obeh narekovala antropološka oz. narodopisna teorija, ne pa gola fascinacija nad pojavom fotografije oz. filma.

Boas menda dotlej ni razmišljal o filmu kot o dokumentacijskem sredstvu, pač pa je uporabljal fotografijo od leta 1894 dalje. Vendar je uvidel, da pri raziskovanju govorce telesa in ritma lahko ponaga edino film. Kljub temu, da ni zaključil svoje načrtovane študije s pomočjo filma, ga Ruby šteje za prvega med antropologi, ki je uporabljal »filmsko kamero za pridobivanje podatkov v naravnem okolju, da bi raziskoval geste, motorične navade in ples kot kulturne manifestacije« (Ruby 1983, 26)

Podobno lahko pripišemo Murku v okviru slovenske etnologije prvenstvo v načrtni uporabi fotografske kamere, ki izhaja iz njegove teoretične predpostavke narodopisnega raziskovanja.

Metod Badjura se je posvečal proizvodnji filmske dokumentacije etnografskih oz. folklorističnih tem, hkrati pa se je v našo filmsko zgodovino zapisal kot komunikator nacionalnih kulturnih vrednot, med katerimi so bile v njegovem času v ospredju predvsem folklorne sestavine (Križnar 1994b). Ta karakteristika je razvidna iz Badjurovega cineastičnega sistema v celoti in ne toliko iz posameznih vsebinskih usmeritev. Omenil sem že, da so etnografske teme Badjurovih filmov razmeroma obrobne, več ali manj slučajno izbrane in fragmentarno prikazane. Dosedanje obravnave Badjurovega dokumentarističnega pristopa so upoštevale domoljubnost kot apriorno vrednoto, ki je sčasoma postala stereotip pri obravnavanju njegovega dela. France Brenk je zapisal: »Metoda Badjuro karakterizirajo ljubezen do lepote naše pokrajine in slovenske folklore ter hkrati uporaba osvoboditi se vpliva nemškega Kulturfilma, najti specifičen slovenski slikovni izraz« (Brenk 1979, 56). Temu stereotipu se pridružuje še nekritično etiketiranje Badjurovih kot »krajinarja«, kot filmskega »avtorja«, vprašljiva pa je tudi izključna opredelitev Badjurovih kot dokumentarista, zlasti v zadnjem obdobju (Križnar 1994b).

Ali je torej Badjurov pristop k etnološkim temam umetniški?

Badjurovo delovanje sega v čas, ko se pri nas še nihče ni spraševal o klasifikaciji etnografskega filma. Po današnjih klasifikacijah bi Badjurove filme uvrstili bodisi v skupino »ekspresivnih« etnoloških filmov (Chiozzi 1993, 77) bodisi v skupino »interpretativnih« filmov (Ketelaar 1983). Oboje je po mnenju predlagateljev nasprotje od znanstvenega ali raziskovalnega filma, ki naj bi bil predvsem gradivo, posneto po navodilih raziskovalca in kasneje uporabljeno v raziskavi. Seveda pa imata oba tipa filma nekaj skupnega, to je filmski posnetek oz. grobo gradivo. Šele od načina uporabe grobega gradiva je odvisno, kakšen status bo imel film v okviru znanstvene raziskave. V Badjurovem opusu gre večinoma za t. i. uprizorjeno avtentičnost,<sup>22</sup> ki jo osmišlja šele filmska montaža. In njen smisel večinoma ni neposredna podpora znanstveni raziskavi. Prej obratno: številni Badjurovi filmi slonijo na dramaturgiji ljudsko-kulturnega dogodka, kot jo je prej ugotovila etnografska ali folkloristična raziskava (Križnar 1994a).

---

<sup>22</sup> Izraz *staged authenticity* se uporablja od Flahertyjevega *Nanooka* dalje. Eskimi so namreč posebej za kamero uprizarjali podobe svoje kulture iz preteklega obdobja. Podobno so Blokariji uprizorili za Badjurovo hojo na smučeh.

Pobude Nika Kureta na področju etnografskega filma so, čeprav vehementne in za slovenski prostor temeljne, dokaj protislovne. Kuret bi morda bolje storil, če bi plodovito združil Murkov intuitivni analitični pristop k slikovni dokumentaciji s filmsko tehnologijo Badjurovega pristopa, pa se je raje odločil za nov začetek. K nam je prinesel sveža metodološka izhodišča za izdelavo etnografskih filmov, vendar je ostal na pol poti. Ni mu uspelo zagnati proizvodnje znanstvenega filma na novih načelih in preveč je usmerjal svoj pogled v preteklost, kamor ne seže objektiv filmske kamere. Tako je s svojim delovanjem ostal na ravni t.i. »reševalne etnografije« (*salvage* ali *urgent ethnography*), podobne filmskemu zapisu Margaret Mead.

Kureta družijo z Badjuro patetika pri obravnavanju etnografske oz. folkloristične tematike, ko ta postane del nacionalne simbolike. Kaže, da je to značilnost produktov ideoloških in nacionalističnih totalitarizmov, ki se je po drugi svetovni vojni prenesla tudi na Filmske obzornike Triglav filma in na druge dokumentarne filme. Pripisemo jo pa lahko tudi večini vzhodno evropskih dokumentarcev po drugi svetovni vojni.

Vizualni pristopi k etnološkim temam, ki jih lahko spoznavamo od Murka do Kureta, se v glavnem nanašajo na problematiko *produkcije* vizualne dokumentacije in ne toliko njene *analize*. Izjema je Murko z močno intuicijo o tem, kaj bi se dalo naučiti iz fotografskega projekta. Kuret očitno ni zmožni prehoda iz deskriptivne v analitično vlogo filma, kar se kaže v dejstvu, da vizualnih informacij ni v referenčnem sistemu njegovih knjig in razprav.

Vsak od treh obravnavanih protagonistov (Murko, Badjura, Kuret) prinaša nekaj sestavin, ki sintetično združene predstavljajo nepogrešljivo izkušnjo pri iskanju novih poti v luči sodobne definicije vizualne antropologije in vizualnih raziskav kot novo porajajoče se usmeritve v humanističnih in družboslovnih znanstvenih panogah.

Po letu 1960, ko je v Sloveniji Kuret prenehal delovati na področju etnografskega filma, in do leta 1973, ko je bila na IX. ICAES v Chicagu objavljena resolucija o vizualni antropologiji, bi razvoj na tem področju lahko označili z besedami Colina Younga: »Namesto, da bi bil film dokaz v podkrepitev stališča, postaja demonstracija« (Young 1988, 14). Pri tem je imel v mislih t.i. dokumentarni etnografski film, ki je nastajal predvsem za potrebe televizije, režiserji pa so se šolali v filmskih šolah.

Etnografski film je postal predmet getoizacije v okviru dokumentarnega filma, njegovi protagonisti pa so se premalo zavedali, da je vprašanje avtentične reprezentacije realnosti, ki je eno od ključnih vprašanj etnografskega filma, prisotno že od izuma filma dalje, vsekakor pa starej-

še od pojma dokumentarni film (Loizos 1993). In ko se je govorilo o ločitvi filma na dokumentarni in fikcijski film, se je premalo upoštevalo, da sestavine dokumentarnega filma, kot so npr. naracija, suspenz, montažna kontinuiteta, močno zmanjšujejo razliko med dokumentarnim in fikcijskim filmom. Še več, začelo se je dogajati, da je fikcijski film skušal imitirati naturalistični stil dokumentarcev, kar so mnogi etnografski filmi dosegli mimogrede kot stranski produkt. Fikcijski film je skušal ustvariti posebno dokumentaristično občutje, npr. zrnatost slike, oponašanje novičarskega sloga, zavestno slab ton, tresočji premiki kamere, itd., tako da je »dokumentarni realizem postal ne samo stil, ampak profesionalna koda, etika in ritual« (Nichols 1991, 167). To se je dogajalo že od neorealizma dalje in se dogaja še danes. Naj spomnim na uvodne prizore Formanovega filma *Ragtime* (1982), ki v celoti imitirajo ameriške Newsreel dvajsetih in tridesetih let.

Razvoj filmske tehnologije je sčasoma omogočal, da se je gledalec vse bolj identificiral s pogledom protagonista. Tehnika je prikazala, ne glede na svetlobne pogoje, na oddaljenost in dolžino posnetka, vsakdanje življenje kot bi ga videl slučajni udeleženec. Filmski realizem torej ni glavna lastnost etnografskega filma. Povezava dokumentarnega filma z etnografskim sloni na zgrešeni predpostavki, da estetika realističnega filma najboljše slika etnografijo oz. kulturo.

Po Rubyju mora etnografski film zadostiti vsaj štirim merilom:

1. mora biti film o celotni kulturi ali o točno opredeljenem delu kulture;
2. mora biti voden z eksplicitno ali implicitno teorijo kulture;
3. iz filma mora biti razvidna raziskovalna in filmska metoda;
4. uporabljati mora razvidno antropološko leksiko (Ruby 1975).

Na splošno se omenjene Rubyjeve zahteve ujemajo s podmeno Karla Heiderja o etnografskem filmu, ki naj prikazuje »cela telesa, cele ljudi in dogajanje v celoti« (Heider 1976). Tretja točka pa že spominja na kasnejšo Rubyjevo zahtevo po reflektivnosti filmsko raziskovalnega postopka, v katero je vključen tudi splošnejši dvom: ali je iz filma sploh možno črpati antropološke pomene.

»Ena od rešitev v iskanju antropološkega filma bi lahko bila v splošnem zasuku h kulturni nagnjenosti proti javnemu samozavedanju ali reflektivnosti; v spoznanju o socialni konstrukciji realnosti; in v spremljajočih spremembah v znanosti, antropologiji, filmu in komunikacijah« (Ruby 1982, 125).

Gledalci naj uživajo v iluziji, da sodelujejo v tistem, kar gledajo, dokler jim jasno ne povemo, da gledajo reprezentacijo, ki so jo avtorji

zgradili, da bi gledalcem predstavili svoj lastni pogled. Na žalost »v antropološkem filmu nikdar ne gledamo sveta z očmi domačina, lahko pa smo srečni, da gledamo domačina z očmi antropologa« (Ruby 1982, 130).

Kakšen pa je ta pogled s pomočjo medija v resnici, je Jay Ruby manifestativno orisal leta 1990 (Ruby 1990). Nasprotuje mišljenju, da je subjektivnost, ki jo pripisujejo filmu kot umetnosti, avtomatska protiutež objektivnosti, ki da je lastnost pozitivizma oz. kvantifikacije. Oboje je treba zavriniti. »Razlika med znanostjo in umetnostjo ni v tem, da ena odseva objektivno resničnost, druga pa personaliziran odziv na svet, ampak v socialnih merilih konstrukcije in vrednotenja s strani predstavnikov ene in druge« (isti 1990). Zato je po njegovem mnenju treba krepiti in raziskovati možnosti sodelovanja s profesionalci v filmskem mediju, hkrati pa jim ne prepuščati glavne besede, če niso dovolj etnološko podkovani.

Vsekakor pa za razliko od dotedanjega gledanja na vlogo filma začnemo nanj gledati kot na kulturno dejanje, kot na artefakt *naše* kulture, torej kot na ideološki produkt. »Filme glejmo kot tekste, podvržene kulturni in kritični analizi« (isti 1990).

V drugem poglavju sem citiral Rubyjev uvod v serijo Visual Anthropology, ki je nekakšen manifest ali programsko-metodološki očrt vizualnih raziskav. V njem ne omenja niti dokumentarnega filma, niti etnografskega filma, ampak govori o študiju vizualnega in slikovnega sveta in o vizualni ter slikovni komunikaciji, ki naj pripomorejo pri iskanju pomenov (Ruby 1988). Ta preobrat v razmišljanju o vlogi filma in vizualne dokumentacije, ki spada med post moderne razmisleke o paradigmah posameznih znanstvenih panog, seveda ne bi bil možen brez večdesetletnih snemanj etnografskih filmov po vsem svetu. Izkušnje so naraščale v okvirno spoznanje, da filmska oz. video dokumentacija nista cilj, ampak sredstvo raziskovanja kulture in družbe.

Proizvodnja etnografskega filma kot podzvrsti dokumentarnega filma je tako prenehala biti v središču zanimanja raziskovalcev kulture (antropologov, etnologov, sociologov). Težišče na področju vizualnih raziskav se je preneslo na proizvodnjo in analizo specializirane in aplikativne vizualne dokumentacije, na analizo odnosa med snemalcem in subjektom ter na zakonitosti percepcije.

## 7. POGLED OD BLIZU

»In še je potrebno vedeti,  
da samo resnično sevajoče telo,  
ki svetlobo oddaja, seva tudi energijo,  
medtem ko telo, ki svetlobo samo odbija,  
izzareva le strukturo  
in daje 'informacijo' o reflektirani svetlobi.«  
Anton Trstenjak

KAJ SO VIZUALNE INFORMACIJE IN KAKO DELUJEJO. PRENOS VIZUALNIH INFORMACIJ. OBJEKTIVNO, DESKRIPTIVNO. SELEKCIJA, TRANSFORMACIJA IN REDUKCIJA INFORMACIJ. SNEMANJE, MANIPULIRANJE, ANALIZA IN TIPOLOGIJA.

Vizualne informacije so prisotne že v realnem dogajanju, ki ga preučujemo. Vizualni impulz sproži naš aparat za spoznavanje, da aktivno prispeva k odzivanju na zunanje dražljaje. Po mnenju psihologov človek namreč s svojim sistemom spoznavanja presega konvencionalno teoretično shemo živega organizma: dražljaj — odgovor (Trstenjak 1983, Arnhajm 1985). Z drugimi besedami, percepcija je aktiven proces, ki ustvarja informacije.

Vizualna tehnologija (foto, film, video) nam omogoča, da vizualne informacije zabeležimo v njihovem domačem okolju, jih ohranimo za daljši čas in jih kadarkoli spet reproduciramo. Meadova se je čudila odporu akademskega sveta do uporabe filmske kamere kot inštrumenta: »Tisti, ki so bili najglasnejši v svoji zahtevi po 'znanstvenosti', so bili najmanj pripravljeni uporabljati inštrumente, ki bi antropologiji nudili tisto, kar inštrumenti nudijo drugim znanostim — izboljšanje in razširjanje območja natančnega opazovanja« (Mead 1975, 10). Marazzi pripisuje filmu možnost t.i. razširjene ali podaljšane observacije (*extended observation*) (Marazzi 1988, 114).

Film ali video sta neke vrste vreča, v katero zajamemo del realnosti, ne da bi zagotovo vedeli, kaj se v njej nahaja. To bomo spoznali šele po skrbnem pregledovanju vsebine.

Večina prizadevanj tistih, ki želijo vizualno tehnologijo uporabiti v znanstveno raziskovalnem procesu, je usmerjena v iskanje metod in po-



stopkov, ki bi vizualno informacijo prenesli iz realnosti v kabinet raziskovalca ali pred oči laičnega gledalca v čim bolj nepopačeni obliki. Poleg tega je tako pri fotografiji kot pri filmu bistveno vprašanje, kako zagotoviti, da bo končni izdelek vseboval informacijo v obliki, ki jo je mogoče analizirati (Collier & Collier 1986, 146).

Vsak, ki šele namerava uporabljati vizualno dokumentacijo v znanosti, se bo upravičeno vprašal, ali sta filmski jezik in zapisana beseda enako problematična pri opisovanju empiričnih pojavov. Odgovor bi bil, da ne. Slika izloči posrednika, ki izbira, posplošuje, prevaja — torej pači opazovano stvar ali pojav. Vizualni podatki so nekaj posebnega. Nudijo edinstveno in dragoceno priložnost »za povratno informacijo s strani informatorjev in kolegov ter omogočajo razširjanje ugotovitev na posebno vpliven način« (Freudenthal 1988).

Pri tem se je treba zavedati, da je analitično sintetični postopek pri izdelavi znanstvenega filma zelo podoben isti intelektualni operaciji pri pisanju članka ali razprave. Izdelava etnografskega dokumentarnega filma vključuje tri stopnje: načrt, snemanje in montažo. To odgovarja trem stopnjam običajnega raziskovalnega projekta: predlogu, terenskemu delu in pisanju razprave. Primerjava obeh načinov odkrije le različne stopnje kontrole pri navedenih postopkih (Hughes-Freeland 1989).

Nihče več ne goji iluzije o vizualni dokumentaciji kot postopku objektivne registracije, osvobojenemu človeškega dejavnika. »Filmi predstavljajo predizbiro gradiva. Film vsebuje tako subjektivne kot objektivne sestavine. Film je objektivni toliko, kolikor se usmerja na vse. Po drugi strani pa so izbira mehanskih pripomočkov, prostorsko-časovni dejavnik, perspektiva, 'timing' odvisni od osebne odločitve. Zato je nemogoče ali celo neverjetno, da bi imeli popolnoma objektivni film« (Koloss 1983, 88). Morda bi bilo primerneje, če bi namesto o objektivnosti, razpravljali o deskriptivnosti filma. Tako bi bolje zadeli, kaj je film v nasprotju z drugim medijem, ki ga še uporabljamo v znanosti, to je s pisano besedo. Tudi ta je lahko deskriptivna, zraven pa še analitična in posplošujoča, nikakor pa ne apriorno objektivnejša od filma. Vsekakor se v tej luči problem preusmeri s filmske tehnologije in filmskega dokumenta na samega filmarja: »objektivna vrednost njegovega filma je odvisna od njegove poštenosti, zavedanja, inteligence in prirojene bistrosti« (De Heusch 1988, 100), nikakor pa ne od naravnih odlik in slabosti medija. A vendarle tudi v tem primeru spet en dvomljivec: »Filmski medij je v bistvu deskriptiven in še posebej neprikladen za prevod analitičnega diskurza« (Balicki 1988b).

Glavna predpostavka pri tem opravilu, ki jo kaže upoštevati, je, da v procesu izdelave vizualne dokumentacije oz. etnografskega filma pride

do osipa informacij, ki so se nahajale v preučevanem realnem dogajanju. Govorimo lahko o selekciji, transformaciji in redukciji informacij. Podrobneje sem ta proces že obravnaval na drugem mestu (Križnar 1991) kot funkcioniranje vizualne dokumentacije v treh stopnjah, ki sem jih imenoval funkcionalni sklopi:

1. izbira objekta snemanja; 2. realizacija vizualne dokumentacije;
3. percepcija vizualne dokumentacije.

Kasneje sem ugotovitve te razprave dopolnil s predpostavko o najmanj dvakratni transformaciji in redukciji vizualnih informacij, do katere pride pri izdelavi etnografskega filma (Križnar 1995a). Dvakratni zato, ker gre v tem procesu za dva večja posega: za snemanje in montažo. Ne bom ponavljal ugotovitev iz omenjenih besedil, pač pa jih bom vpletel v predstavitev treh stopenj vizualne raziskave. Torišča razvoja metodologije vizualnih raziskav so:

1. snemanje vizualne dokumentacije; 2. manipuliranje s posnetim gradivom, vključno z montažo dokumentarnega filma; 3. analiza vizualnega teksta.

## 7.1. Snemanje

*»Kamera je nagnjena k laži,  
gledalec pa k temu, da ji verjame.«*

Colin Young

*»Ko se slučajno zgodi,  
da je kamera pripravljena na akcijo,  
bo akcija a) prenehala biti zanimiva, ali  
b) postala zanimiva, ko vam zmanjka filma.«*

Mark McCarty

POGLED IN TEHNOLOGIJA. VODILA IWF ZA SNEMANJE FILMSKE DOKUMENTACIJE. SNEMALNE METODE IN ETIKA. TEMATSKE PODZVRSTI: GOVOR, AKTIVNOSTI, OKOLJE. VI-ZUALNE DOMINANTE IN AVTOREŽIJA. PRIMERA: PREPLE-TANJA NA KOLPI, RAZGOVORI V STAREM TRGU. ZASEDBA VLOG V DOKUMENTARNEM FILMU. OD OBSERVACIJE DO PARTICIPACIJE. SIBIRSKI PROJEKT.

Upoštevati je treba, da človekovo oko ni popoln registracijski aparat. Kot vidno svetlobo zazna naše oko zelo ozek segment elektromagnetnega spektra, od okoli 400 do 700 nm valovne dolžine, od vijolične do rdeče svetlobe. (1 nanometer = ena bilijoninka metra ali  $10^{-9}$  metra.) Celoten elektromagnetni spekter pa meri od  $10^{-5}$  nm (gama žarki) do  $10^9$  nm (radijski valovi) (Wade, Swanston 1991, 45-46).

Tudi oko kot optična naprava ima omejeno vidno polje. Horizontalno polje pogleda meri  $208^\circ$ , od tega le dobro polovico pokrivata obe očesi s stereoskopskim gledanjem. Vertikalno polje pogleda pa meri  $120^\circ$ . Vse to pomeni, da je selektivnost (beri: omejenost) našega pogleda biološko utemeljena (isti 1991, 45-46).

Snemalna tehnika, ki jo usmerjamo s svojim pogledom, pa selektivnost še poveča. To povzročajo naslednji dejavniki: še ožji zorni kot objektivna, kot ga ima človeško oko, ne vedno predvidljiva globinska ostrina, omejeno trajanje posnetka, prekinitev zaradi premikov tehnike in slaba svetlobna občutljivost. Napredek v razvoju snemalne tehnike, uvedba barvnega filma, sinhronnega tonskega posnetka in pojav elektronske video tehnologije so selektivnost pogleda s pomočjo tehnike močno zmanjšali.

Specifika filma in danes videa je registracija gibanja in zvoka hkrati. Noben drug medij tega ne zmore tako prepričljivo. Filmu manjka samo še sposobnost prikazovanja tridimenzionalnega prostora. To pomanjkljivost nadomešča z gibanjem kamere v vse smeri, s čimer ustvarja nekakšno dvodimenzionalno simulacijo prostorskih odnosov. Prednost današnje elektronske tehnologije je v tem, da omogoča snemanje v ekstremnih svetlobnih pogojih. Ugodno je zlasti to, da ob snemanju v interjerih zaradi velike svetlobne občutljivosti video kamer zadostuje ambientalna svetloba. Ni treba več nadležnih luči, ki so nekdam motile informatorje. Kamkorderji tečejo neslišno in ozko usmerjeni mikrofoni so zelo kvalitetni.

Loizos upošteva napredek produkcijske tehnologije kot enega od štirih pomembnih področij inovacij za etnografski film v zadnjih 40 letih. Vse bolj množično namreč uporabljamo video kamere pri terenskem delu. »Ni to, da je padla strokovnost visoko kvalitetnega filmanja, pač pa je video ponudil dostopno alternativo, tako da so navadni ljudje lahko izdelali posnetek dogodka, pogodbe ali pričevanja, ki je dovolj dober, da služi kot dokaz na sodišču ali kot ilustracija v učilnici« (Loizos 1993, 12).

Isti napredek je kritično osvetlil Paolo Chiozzi, češ, da zlahka obvladljiva elektronska oprema zavede prenekaterrega raziskovalca v medijsko nedognano uporabo tehnike. Rezultat je slaba filmska strukturanost realnosti, z drugimi besedami slaba vizualna narativnost (Chiozzi 1987).

Predpogoj za izdelavo kvalitetne vizualne dokumentacije je izbira primerne vizualne tehnologije in seveda večšina pri rokovanju z njo. Razen filma, ki je že dolgo standardiziran, se iz leta v leto pojavljajo novi, vse bolj dognani elektronski video sistemi. Vendar moja izkušnja pri dolgoletni produkciji video dokumentacije v Avdiovizualnem laboratoriju ZRC SAZU kaže, da izboljševanje tehnologije ne prinese toliko sprememb kot »prehod iz faze brez montažne organizacije v montažno artikulacijo vizualnega gradiva« (Križnar 1994c). Ta korak privede do novih načinov izdelave video dokumentacije. Uporaba video kamere brez montažnih zmogljivosti sili raziskovalca — snemalca v primitivne snemalne postopke, ki spominjajo na zgodnje obdobje kinematografije. Vse je posneto iz enega zornega kota, plani se spreminjajo le z zoomiranjem itd. Taka video dokumentacija je le spominski zapis, nekakšna terenska beležka. Montažne zmogljivosti, čeprav preproste, šele silijo realizatorja, da razmišlja o kadriranju dogajanja, to je o smotrni spremembi zornih kotov, planov, gibanja, skratka o vseh elementih filmske naracije. Vsi ti elementi šele omogočajo vizualno govorico filma-kot-teksta.

Film in video sta seveda preveč zahtevna medija, da bi njuno podobo pojasnjevali samo z odločitvami tehnične narave, saj gre za odločanje na podlagi kompleksnih intelektualnih procesov. V našem primeru je podlaga teh procesov metodologija raziskovalca oz. njegove strokovne odločitve o usmerjanju kamere. Na žalost prevelika kompetenca strokovnjaka pri izdelavi filmske oz. video dokumentacije često povzroči zoževanje pozornosti na ozek segment dogajanja in zanemari novonastajajoče relacije med udeleženci kulturnega akta. Dobronameren filmar je včasih odprtejši do dinamike pojavov kot strokovnjak, ki sledi le svoji hipotezi.

Ob koncu 50. let je Inštitut za znanstveni film iz Göttingena izdal Vodila za etnografsko filmanje v znanstvene namene, omenjena že v 5. poglavju. Vodila naj bi služila etnologom, ki se ne spoznajo na medij, in tistim filmarjem, ki ne poznajo etnografskih metod in ciljev. Zdi se, da je glavna postavka pravil t.i. reprezentativna sekvenca oz. reprezentativni izsek kulture ali njene prvine. To bi lahko pomenilo, da so se avtorji pravil zavedali omejene zmogljivosti filma. Po drugi strani pa ta postavka pomeni, da je treba pred snemanjem dobro preučiti tematiko. Razumljivo je, da nam le poznavanje celote lahko pokaže, kaj je najvažnejše. Isto je trdila tudi Meadova, kar bi lahko pomenilo, da je odločitev za uporabo filma povezana s holistično paradigmo v antropologiji oz. etnologiji.

V pravilih so še druge točke, ki jih tudi danes še kaže upoštevati, da je npr. treba zapisati motnje v vedenju informatorjev, ki jih povzroči prisotnost ekipe ali da je treba filmu priložiti podatke o tehničnih in etnoloških okoliščinah snemanja. Ne moremo pa več privoliti v formulacijo o filmu kot »objektivnem trajnem zapisu vizualnega pojava«. Kot vsako terensko delo tudi filmski posnetek odseva raziskovalčev osebni pogled. »Čim očitnejša je njegova subjektivnost, tem lažje ocenimo znanstveni domet njegovega proizvoda« (Engelbrecht 1988). Prav tako niso več aktualna opozorila o gibanju kamere, o prekinjanju snemanja iz tehničnih razlogov in o kadriranju, ki naj zvesto sledi kontinuiteti dogajanja brez uporabe nekaterih filmskih izraznih sredstev, kot so npr. pretapljanje slike ali vmesni napisi.

Resnici na ljubo je treba dodati, da so bila vodila sprva namenjena samo izdelavi filmov s področja tehničnih procesov, nekaterih ekonomskih aktivnosti in plesov.

Teoretična osnova pravil izvira iz metodologije IWF, ki združuje več naravoslovnih panog in etnologijo. Zato se v formulaciji pravil čuti upoštevanje filmske kamere kot objektivnega raziskovalnega instrumenta. Uveljavljanje enotnih postopkov realizacije etnološkega filma naj bi

omogočilo primerjavo »najmanjših tematskih enot«, kar spominja na kulturno zgodovinsko šolo kulturnih krogov. Ta pa danes ne more produktivno vplivati niti na etnologijo niti na razvoj sodobne vizualne metodologije (Taureg 1983). Razvoj etnološkega filma je z nastopom mlajših sodelavcev IWF prerasel omenjena Vodila (Engelbrecht 1988, Fuchs 1988b, Loizos 1993), katerih nauk se je po letu 1952 preselil v Encyclopaedio Cinematographico (EC). Tu še vedno velja pojem najmanjše tematske enote oz. reprezentančnih izsekov kulturnih elementov. EC je mednarodna ustanova, ki je prevzela prvotni utopični cilj IWF — popolno vizualno dokumentacijo kulture (Fuchs 1988a). Nekdanjo usmerjenost IWF pri izdelavi etnografskih filmov je De Heusch imenoval »rigidni metodološki koncept« (De Heusch 1988).

Večino študentov etnologije, ki poslušajo moja predavanja iz vizualne antropologije, najbolj zanima, kako snemati informatorje, ne da bi zmotili njihovo naravno obnašanje. To seveda zanima tudi vsakega strokovnjaka. Toda vprašajmo se, ali je sploh mogoče, da snemalni proces ne bi vplival na obnašanje informatorjev, saj navadno že prihod samega raziskovalca zmoti vsakdanje življenje posameznika, družine in tudi večje skupnosti. Prisotnost raziskovalca, ki bo snemal, postane del kulturnega akta, vključno z montnjami, ki ob tem nastanejo.<sup>23</sup> »Tisti, ki čutijo, da je filmanje moteče, imajo prav. Toda brez motenj ni filma« (Loizos 1993, 132).

Nekateri avtorji menijo, da Heisenbergovo načelo, čeprav s področja fizike, velja tudi za humanistične znanosti: opazovati pomeni spreminjati ali z drugimi besedami: vse, kar je možno opazovati se spremeni, ko je opazovano (Chiozzi 1993, 90). Zato ne verjamem, da je možno posneti etnografski film po naslednji definiciji: »Etnografski film je film, ki si prizadeva pojasniti vedenje ljudi neke kulture ljudem druge kulture, z uporabo posnetkov ljudi, ki delajo natanko tisto, kar bi počeli brez naše kamere« (Goldschmidt 1972).

Obstajajo pa seveda številne metode posameznih raziskovalcev, s katerimi so omilili omenjene motnje pred snemanjem vsakdanjega življenja. Tako npr. Andrej Župančič pripoveduje, kako je pripravil Janomame, da niso bili več pretirano pozorni do kamere. Takoj po prihodu v naselje je postavil kamero na stojalo sredi vaškega kroga in radovedni so se kar vrstili. Vsak je lahko pogledal skozi okular. Zlasti jih je očaral

---

<sup>23</sup> O odzivanju informatorjev na snemanje sem pisal že v zvezi z Murkom (3. poglavje) in v zvezi z Badjuro (4. poglavje).

zoom. Ko pa so potešili svojo radovednost, se niso več zmenili za kamero (Križnar 1991, 147).

Podobno je ravnal David MacDougall v Afriki. Posebna ramenska opora mu je omogočila, da je držal kamero na rami tudi 12 ur na dan v razdobju več tednov. Takorekoč živel je z gledanjem skozi okular. Informatorji niso mogli več vedeti, kdaj kamera teče in kdaj ne (MacDougall 1975).

Oppitz je v Tibetu za uvod snemal z video kamero in s prazno filmsko kamero, da so ljudje potešili svojo željo biti posneti (Oppitz 1988).

Ali ni tak način zelo podoben skriti kameri, ki je tabu za etnofilmarje? To se ne ujema najbolje z Načeli profesionalne odgovornosti, ki jih je sprejel Svet ameriškega antropološkega združenja leta 1971. Ena od točk pravi: »Informatorji imajo pravico ostati anonimni. To pravico je treba spoštovati, če smo jo izrecno obljubili, tudi če nismo omenjali naspotne možnosti. Ta strogost se nanaša na zbiranje podatkov s pomočjo kamer, magnetofonov in drugih tehničnih sredstev, pa tudi za druge načine zbiranja podatkov v neposrednih intervjujih ali z opazovanjem. Tisti, ki jih preučujemo, naj bi razumeli zmogljivost naših naprav; imeli naj bi na izbiro, da jih zavrnejo, če želijo; in če jih sprejmejo, mora biti rezultat v skladu z informatorjevo pravico do blaginje, dostojanstva in zasebnosti« (Heider 1976, 119). V teh načelih je informator zavarovan pred kršitvijo njegovega fizičnega, socialnega in psihičnega blagostanja, a tudi pred kršitvijo njegove časti, dostojanstva in zasebnosti. Vprašanje je tudi, ali so informatorji vedno pravilno obveščeni o namenu snemanja in če se zavedajo morebitnih posledic. Ob snemanju v kulturah, ki še niso bile v stiku z zahodnoevropsko civilizacijo, tega ni lahko doseči, saj neukim informatorjem ni mogoče niti razložiti, kaj pomeni film (Koch 1988).

Pri svoji raziskavi o mednacionalnih odnosih na Kolpi sem ugotovil, da ljudje z višjo stopnjo izobrazbe in z višjim položajem na socialni lestvici bolj oklevajo, preden se pustijo posneti, kot manj izobraženi ljudje na nižji stopnji socialne lestvice (Križnar 1986). Morda bi bolje zadeli, če bi rekli, da se branijo kamere ljudje, ki se zavedajo, da bi jim javno prikazovanje njihovih izjav lahko škodilo. Neupoštevanje te bojazni in zloraba informatorjevega zaupanja pomeni kršitev etičnih našel pri delu z informatorji.

Pri snemanju pravoslavnega badnjaka v Bukovici (severna Dalmacija) sem sam izkusil posledice neupoštevanja omenjenega etičnega načela. Neka vdova nas je prijazno povabila v hišo in posneli smo dolg pogovor z njo. Čez nekaj mesecev smo se vrnili v isto vas, da bi nadaljevali snemanje. Nič hudega sluteč smo ožjemu krogu vaščanov predvajali naše prve

posnetke, med njimi tudi del omenjenega pogovora z vdovo.<sup>24</sup> Vdove ni bilo zraven, vendar je izvedela za to od sovaščanov na neprimeren, morda celo žaljiv način. Naslednjič nas užaljena ni sprejela niti v hišo, kaj šele, da bi spet kaj posneli pri njej. Prikazovanje video posnetkov je torej v va- si sprožilo prikrit spor med skupnostjo in posameznikom. Zaradi nas je bila informatorka moralno oškodovana (Križnar 1991, 148).

Zaradi opisane izkušnje sem bil pri naslednjem primeru previdnej- ši. Leta 1991 sem v Gančanih posnel celoten postopek krašenja, obredne- ga prenašanja in postavitve mlaja (*Gančki majoš*, 1996). Dogodek pa se je zaključil zelo netipično. Objestni gasilec je namreč z raketno pištolo zažgal okrašeni vrh mlaja in s tem povzročil vaški škandal. Prišlo je do kričanja, prerivanja in celo do pretepa. Spomladi 1996 sem nameraval pokazati zmontirani video film v Murski Soboti na javni predstavitvi. Za- vedajoč se spornih prizorov v zaključku filma sem kopijo odnesel nek- danjim protagonistom v Gančane. Po ogledu posnetkov so mi sporočili, da ne želijo javne predstavitve zadnjega dela filma. Ne glede na njihove razloge sem upošteval prepoved in ustavil predvajanje filma pred spornimi prizori. Rezultat stika s protagonisti postavljanja mlaja pred petimi leti se mi zdi koristen, ker sem po njihovem nasvetu preprečil morebitno moralno oškodovanje vaše tradicije in ker je njihova prepoved sama na sebi podatek o kulturni drži generacije, ki vzdržuje tradicijsko kulturo v Gančanih.

Pred vsakega terenskega raziskovalca, zlasti realizatorja vizualne dokumentacije, se postavlja vprašanje, kaj je vredno posneti s kamero, kaj fotografirati in kaj posneti samo tonsko ali celo samo skicirati ter zapisati.

O tem, kaj je lahko predmet etnografskega filma, je govoril že Morin v svojem koreferatu na VII. simpoziju CIFE leta 1959 v Perugii (Kuret 1959a). Etnografskim filmom je prisodil obredno in tehnološko temati- ko. Vse, kar sega iz teh dveh področij, naleti po njegovem mnenju pri re- alizaciji in opredeljevanju na težave.

Vendar v resnici lahko zelo natančno določimo, kaj je predmet etno- grafskega filma oz. vizualne dokumentacije, zlasti če upoštevamo do- sedanje vizualne zapise. Pri tem nam je lahko za osnovo podmena, da je urejenost kulture virtualna, obstaja samo *in potentia*. Toda manifestacije kulture in njihov pomen je realiziran *in presentia*, kot dogodki govorjenja

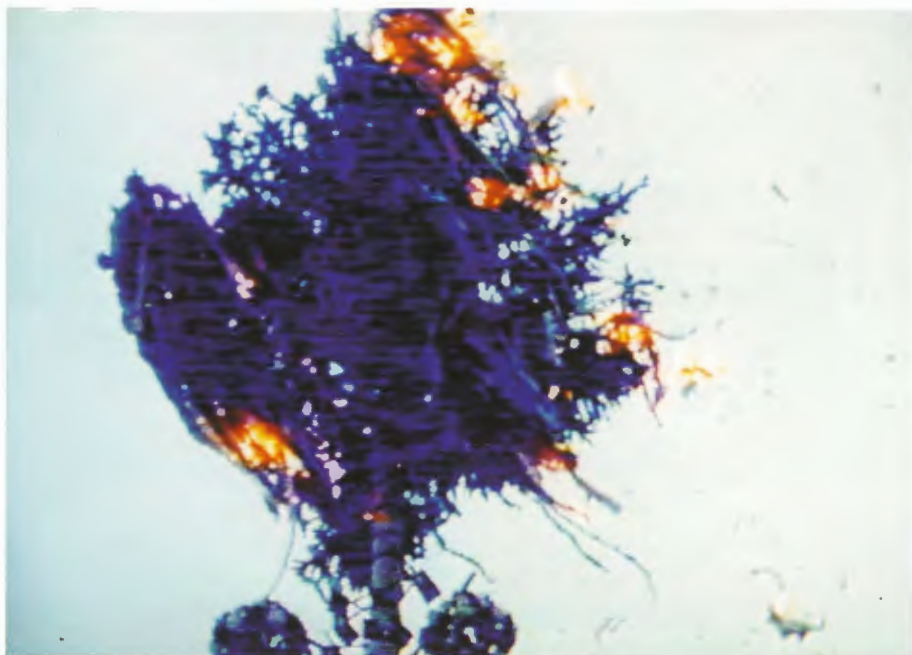
---

<sup>24</sup> Predvajanje je bilo posneto z video kamero in je sestavni del video filma *Ležaja Fam- ily* 87 (1988). Odlomek prikazuje reakcijo ljudi na posnetke njihove lastne kulture.





*Goreči »majoš« in reakcija udeležencev.  
Fotografije s TV ekrana: Naško Križnar*



*Goreči »majoš« in reakcija udeležencev.  
Fotografije s TV ekrana: Naško Križnar*

in akcije. Da bi posredovali potencialno v kulturi, potrebujemo besede. S filmom lahko zabeležimo le manifestacije prezentnega, to pa so govor in dejavnosti. Šele kasneje v montaži lahko posnetke konkretnih kulturnih manifestacij uredimo v strukturo po vzorcu potencialne ureditve kulture, kar bom podrobneje obravnaval v poglavju o manipulaciji z vizualnim gradivom.

Manifestacije prezentnega v kulturi, ki jih posnamemo s filmsko ali video kamero, bi lahko imenovali tudi *tematske podzvrsti*, analogno filmskim zvrstem (dokumentarni, igrani, animirani film).

### GOVOR (A)

Prva podzvrst je *govor*. Informator je pred kamero in govori. Odgovarja na naša vprašanja (intervju) ali podaja lastne izjave. Pridružijo se mu lahko tudi drugi govorniki, improvizirano ali po dogovoru s snemalcem. Kamera se lahko približuje in odmika od govornika, vseskozi pa ga pazljivo spremlja, lahko se tudi giblje pred njim, vzporedno z njim ali mu sledi. Snemalec je pozoren tudi na neverbalna govorna sredstva. Zato ne vztraja le pri velikem planu, ampak prikazuje človeka v izrezu, ki je najprimernejši za prikaz govornice telesa.

Intervju je ena najpomembnejših oblik vizualne dokumentacije. Informator nagovarja neposredno gledalca in ima torej priložnost povedati lastno mnenje brez posrednika. Govor, navadno narečje, je poln odtenkov, ki bi se pri transkripciji izgubili. Nekateri etnologi imajo v zadnjem času navado v razpravah in člankih navajati fonetsko transkribiran govor informatorjev, kar naj bi pomenilo isto kot video intervju: neposredno nagovarjanje bralcev. Toda to se ne posreči vedno najbolje. Breda Čebulj je v knjigi *Med srečo in svobodo* (Čebulj-Sajko 1992) z najboljšim namenom predstavila govor informatorjev s fonetsko transkripcijo v narečju. Po mučnem razbiranju znakov fonetične pisave ugotovimo, da je primernih znakov za zapis narečja premalo. Pomožni znaki, ki jih nismo navajeni, pa močno otežijo berljivost teksta. Predstavitev dialekta uspe edino z zvočnim ali video posnetkom. Zapisana beseda predpostavlja standardni jezik. Noben prepis tonske sledi ne more posredovati odtenkov v izražanju, npr. pomenljivih predahov, spreminjanje jakosti glasu in sploh dinamike govora. Omenjene posebnosti govora lahko v pisni obliki samo nakažemo ali dodatno komentiramo (Faganel 1986).

Kako koristen je video intervju, nam pove naslednji poskus. Če govor informatorja v dialektu samo poslušamo, včasih težko razberemo posamezne besede. Če pa istega govornika gledamo in poslušamo hkrati, lažje razumemo slabo izgovorjene besede. To pomeni, da nam pri

tolmačenju verbalnega govora pomagajo neverbalna izrazna sredstva, ki jih zabeleži slika.

Mnogokrat slišimo ugovor, da govorjenje na video posnetkih ni zanimivo in da moti »vizualnost« dokumentarnega filma, češ da govor že pomeni neke vrste interpretacijo. To ne drži, če pomislimo na številne zanimive televizijske oddaje, ki nas držijo v napetosti, čeprav ves čas samo gledamo in poslušamo pripovedovalca ali dva sogovornika. Ti. »talk show« je na ameriški televiziji ena najbolj gledanih zvrsti. Tudi pri nas so razne okrogle mize in pogovori z vidnimi osebnostmi visoko na lestvici gledanosti.

Po drugi strani pa moramo na govor gledati kot na pomembno kulturno sestavino, enakovredno vsem drugim, tudi če je na prvi pogled manj filmična od drugih. Za razumevanje kulture je npr. zelo pomemben kazalec količina in stopnja uporabe govora v posameznih krajih in regijah. To je etnološki podatek, ki ga lahko zabeležimo in analiziramo s pomočjo vizualne tehnologije.

### **DEJAVNOSTI (B)**

Druga podzvrst so *človekove dejavnosti*. To je vsebinsko zelo široko področje. Obsega delovne in tehnološke procese, šege ter rituale z vsemi pripadajočimi sestavinami, kot so npr. petje, ples, igra. Na teh področjih se kamera usmerja enkrat bolj k tehničnim, materialnim postopkom, drugič bolj k vedenju človeka ob teh postopkih. V to podzvrst sodi tudi govorica telesa in neverbalno komuniciranje.

Čeprav sodi neverbalno izražanje v področje govora, ga med snemanjem ne moremo fizično ločevati od delovnih ali ritualnih funkcij človeškega telesa. Posnamemo ga kot sestavni del vsakdanjega obnašanja oz. človeškega občevanja.

Pazljivo snemanje telesnih tehnik pri raznih opravilih nam odkrije, da so telesne tehnike tudi osnova socialnim tehnikam. To sem odkril pri analizi video zapisa o peki božičnega kruha v Selah na Koroškem (*Peka božičnega kruha*, 1996). Pri delu sodelujeta stara in mlada gospodinja. Mlajša opravlja vsa težja dela, starejša pa svetuje in usmerja. Ko z rokami in telesom vodi mlajšo pri peki kruha, dobesedno prenaša tradicijo na mlajšo generacijo.

### **OKOLJE (C)**

Tretja podzvrst je živo in neživo *okolje* — predmeti, izdelki, arhitektura in pokrajina. Na tem področju imata filmska in video kamera konkurenco v fotografiji, arhitekturni risbi ali računalniški simulaciji. Tukaj

lahko filmska in video kamera odigrata pomembno vlogo pri merjenju prostora in časa kot pomenljivih kulturnih kategorij.

Pri prvi in drugi podzvrsti (A, B) mora snemalec pozorno slediti zlasti interaktivnim pojavom, to je odzivanjem protagonistov na govornjena ali neverbalna sporočila in aktivnosti, ki prihajajo s strani protagonistov v kadru ali zunaj njega. V pomoč mu je lahko raziskovalec (če ni sam tudi snemalec), ki mu s prej dogovorjenimi znaki pomaga usmerjati pozornost.

Predlagana sistematika je zgolj vodilo za strukturno razmišljanje o pristopih k izdelavi vizualne dokumentacije in ne pravilnik za etnološko filmanje. Navadno etnografski film ali dokumentarni film na etnološke teme vsebujeta pomešane vse omenjene podzvrsti.

Podzvrsti A, B in C se razlikujejo med seboj tudi v snemalnih metodah in tehnikah. Tako je npr. intervju na etnološkem terenu formalno podoben žurnalističnemu, ki ga prakticira televizija. Kamera fiksira informatorja ali njega in sogovornika, le da na etnološkem terenu nastaja mnogo več nepredvidljivih kombinacij kot pri ENG (Electronic News Gathering) tehnikah. Dober etnografski film ne potrebuje komentarja iz ozadja, vsa potrebna verbalna sporočila lahko slišimo iz informatorjevih ust.

Najraznovrstnejše tehnike uporabljajo realizatorji na področju človekovih dejavnosti. Tu je še posebej razvidno, zakaj je pred vsakim snemanjem etnografskega filma potrebna predhodna raziskava. Načrt snemanja vizualne dokumentacije temelji na prej ugotovljenih tematskih podzvrsteh, vključno z vrstnim redom snemanja, z določenimi pozicijami kamere in s trajanjem posnetkov oz. časom sledenja vsaki od tematskih podzvrsti, kar vse skupaj oblikuje strategijo vizualnega projekta.

Podobna sistematika Claudine de France temelji na ugotovitvi dominant v kulturnem dogajanju, ki je po njenem mnenju razdeljeno v naslednje skupine: materialne tehnike, ritualne tehnike in telesne tehnike. Pri vsaki od teh določamo še temeljni posnetek, filmični prostor dogajanja in trajanje opazovanja (De France 1989). Njen sistem morda temelji na Leroi-Gourhanovih tezah o vplivih biološke evolucije na procese družbene evolucije, kar je navzoče tudi v evoluciji razumevanja prostora in časa (Leroi-Gourhan 1990), torej temeljnih kategorijah filmskega posnetka. Tako materialne kot ritualne in telesne tehnike so bile v tej luči podlaga današnji človekovi verbalni in simbolni govornici. In enako kot je orodje z nastankom stroja zapustilo človeško roko, zdaj filmski in magnetni trak nadomeščata vid in sluh.

Pravi utemeljitelj francoske tradicije vizualnega raziskovanja telesnih gibov pa je Regnault, ki je s pomočjo kronofotografije iskal poveza-

vo med etnografijo in eksaktnimi naravoslovnimi disciplinami. K francoski tradiciji preučevanja telesnih tehnik v etnografiji je kasneje prispeval tudi Marcel Mauss z razmišljanjem o telesnih tehnikah kot o fizio-psiho-sociološkem organiziranju niza aktivnosti (Mos 1982, 388).

Naslednje določilo, ki močno vpliva na značaj etnografskega filma oz. etnološke vizualne dokumentacije, je pozicija kamere. Snemalec v prostoru kulturnega dogodka nima svobodne izbire točke opazovanja, kot jo ima npr. snemalec fikcijskega filma. Nekateri položaji so mu celo prepovedani. Lahko bi govorili o določenih zakonitostih ali pravih pogleda kamere na kulturno dogajanje. Jane Guéronnet ugotavlja, da so za dokumentarni film odločilne tri ravni delovanja: avtorežija, zorni kot in mesto opazovanja. Nanje pa vplivajo: delitev teritorija med filmarjem in filmano osebo ter telesne tehnike snemalca (Guéronnet 1987). Pomebno je, da omenjena struktura ni gola teorija, ampak je plod analize dosedanje produkcije etnografskega filma. Zakonitosti so utemeljene na analizi končnega niza izkušenj, ne pa na previdevanjih o brezkončnih možnostih kameremanskih položajev.

Omenjena francoska šola vizualnih raziskav utrjuje vtis, da je zaključeno neko obdobje v razvoju vizualne dokumentacije v etnologiji, etnografiji in antropologiji, pod katerim danes lahko potegnemo črto. Gre za podobno zaključevanje računov, kot sem ga že nakazal v orisu razvoja vizualne antropologije, v premiku njene paradigme od zbiranja do analize vizualnih podatkov, in kot ga prikazuje Loizos v orisu razvoja etnografskega filma (Loizos 1993).

Načrta za snemanje na terenu pa ne oblikujemo sami, ampak v sodelovanju z informatorji oz. okoljem, v katerem delamo. Claudine de France in njeni učenci govorijo o avto režiji etnografskega filma (*auto-mis-en-scène*) kot bistveni sestavini vizualne raziskave (De France 1989, 367, Guéronnet 1987, 21). Preučevani dogodek sam naj vodi pogled snemalca, vključno z izbiro objekta in pozicijo kamere. Avtorežija pomaga, da že grobo gradivo sledi strukturi samega kulturnega dogodka, ali kot ugotavlja Oppitz: »Sekvenčna struktura filma naj bi odsevala povezavo, ki jo vzdržujejo predstavniki lokalne kulture. Na ta način urejenost filma skuša slediti urejenosti njihovega mišljenja« (Oppitz 1988)

Na mladinskem raziskovalnem taboru v Starem trgu v Beli Krajini, poleti 1989, sem kot mentor video skupine preizkusil model vizualne raziskave s sodelovanjem domačinov. Izbrane prebivalce Starega trga smo v video intervjujih spraševali, kaj je po njihovem mnenju vredno posneti v kraju in okolici, da bi dokumentarni film prikazal najznačilnejše poteze krajevnega življenja. Ideja za tak stik z naseljem se mi je porodila ob

razmišljanju o dominantnih krajevih točkah, ki so navadno upodobljene na razglednicah. Zanimalo me je, ali domačini vidijo svoj kraj na enak način kot tujci. Dobili smo vrsto predlogov, od kulturnih spomenikov in pomembnih gospodarskih virov, kot je npr. lokalna tovarna, do predlogov za značilne panorame. Ko smo zbrali dovolj različnih predlogov, smo to posneli in posnetke vmontirali v obstoječe izjave. Rezultat je bil kratek video film z delovnim naslovom »Inside stories« in dejanskim naslovom *Razgovori* (Križnar 1990).

Rezultat te preproste vizualne raziskave je bil več kot vznemirljiv. Predlogi domačinov za značilne panorame so se v glavnem ujemali s konvencionalno fotografsko estetiko. Predlogi kulturnih spomenikov pa so odkrili stvari, ki jih tujec ne bi zlahka našel, npr. staro kamnito vodno korito na robu vasi, v katerem so nekdaj prali perilo in napajali živino. Danes je ta objekt popolnoma zaraščen, ker že več desetletij ni v rabi. Izkazalo se je, da korito ni samo materialni objekt, ampak je imel nekdaj tudi pomembno socialno funkcijo. Ob pranju v njem so se ženske shajale in izmenjavale informacije. To je dokumentarno zabeleženo z izjavo informatorja. Zanimiv je bil predlog starejše kmetice, naj kot značilnost njihove vasi posnamemo pridelovanje zimske krme za govedo, ker je živinoreja glavna kmetijska dejavnost v kraju. Seveda so se našli tudi informatorji, ki niso vedeli kaj predlagati.

In še nekaj je značilno za omenjeno vizualno anketiranje. Noben predlog za starotrške posebnosti sam na sebi ni bil dovolj reprezentativen, da bi ga lahko uporabili kot samostojen vizualni simbol, medtem ko vsi predlogi skupaj tvorijo dokaj trden vzorec podobe in življenja naselja v sedanjem in polpreteklem času. Na podlagi tega vzorca, kot rezultata vizualnega sondiranja, bi lahko stekla etnološka raziskava. V tem primeru je naša vizualna raziskava odigrala vlogo, ki jo fotografiji pripisuje Collier. S kamero raziskovalec bolj postavlja vprašanja kot pa potrjuje fotografirane dogodke (Collier & Collier 1986). Zato je pomembno, da razlikujemo med raziskovalno *metodo* s pomočjo fotografije ali filma in med *uporabo* vizualnih podatkov.

Eksperimentalna vizualna raziskava medetničnih odnosov na reki Kolpi, ki je bila izvedena v okviru Mladinskega raziskovalnega tabora Podzemelj 1985, se mi še danes zdi zanimiva oblika avtožije. Moja naloga je sicer bila, da skupini mladih raziskovalcev približam terensko delo s pomočjo video kamere, toda zapeljal me je belokranjski teren. Zanimalo me je dvoje. Prvič: tematika svojevrstnega prepletanja slovenske in hrvaške kulture na Kolpi in v njeni neposredni okolici. Drugič: poskus zbrati informacije o določeni tematiki pretežno s pomočjo video kamere.

Rezultat je bila enoinpolurna video dokumentacija z naslovom *Prepletanja* (1985).

V začetku smo se največ zadrževali pri mlinu v Krasincu. Mlinarstvo je bila močna stična točka. Po jezu je potekal promet z ljudmi in blagom. To nas je privedlo do prometa kot važnega stičnega kulturnega elementa. Pri Krasincu je tudi nov most, ki je močno povečal število mešanih zakonov in številnim Hrvatom omogočil zaposlitev v Sloveniji ter obdelovanje zemlje, ki so jo kupili na slovenski strani. Na ta način je sama struktura življenja in kulture vodila naše korake. Gradivo na video kaseti je sicer selekcionirano (vsega posnetega gradiva je za okoli 6 ur), vendar je postavljeno kronološko, s čimer sem želel ohraniti našo preprosto metodo, po kateri smo, nekajkrat naključno, nekajkrat po sistemu štafete prehajali od informatorja do informatorja, od problematike do problematike.

Iz posnetih pogovorov z informatorji različnih starosti in različne etnične ter religiozne pripadnosti sem zaznal naslednje kulturne prvine, v katerih se prepletajo slovenski in hrvaški vplivi: 1. Mešani zakoni, 2. Jezik, 3. Plesi in zabave, 4. Društvena dejavnost, 5. Gospodarske dejavnosti, 6. Vera, 7. Tihotapstvo, 8. Narodno osvobodilna borba v času druge svetovne vojne.

Ni odveč ponoviti in dopolniti pridobljene izkušnje, čeprav so bile že objavljene (Križnar 1986). Vizualna raziskava je na splošno usmerjena v »imanenco«, zdaj in tukaj. Manjkajo arhivski podatki in literatura, česar smo vajeni iz »klasične« raziskave. Zato pa video posnetek ohranja živo pričevanje, živo besedo. Pripovedovanje je neolepšano, polno pomenskih detajlov, ki se pri transkripciji radi izgubijo. Jezikovno mešanje je pred nami v živo, kot podatek, ki ne potrebuje nadaljnjega spraševanja.

Video posnetek hkrati z besedno informacijo ohranja tudi govoričo telesa, mimiko, držo. Informator ustvari pred kamero nek svoj prostor, volumen, ki ga vzdržuje s svojo besedno in telesno aktivnostjo, ter ga brani pred sogovornikom. Po dolgotrajnem intervjuvanju telo dobesedno klone. Z utrujenostjo telesa pa upade koncentracija. Na nekaterih posnetkih je bilo to jasno opazno pri večkratnem ogledovanju. To nas opozarja, da so izjave informatorjev v takem stanju lahko nezanesljive. Izkušnja nas spomni, da v etnologiji na splošno ne posvečamo dovolj pozornosti načinom pridobivanja informacij. Tudi pred obdobjem vizualnih raziskav se je verjetno dogajalo, da so informatorji odgovarjali na raziskovalčeva vprašanja v časovni stiski ali močno utrujeni, le da tega danes ne moremo več preveriti, medtem ko filmske ali video posnetke lahko vedno preverjamo.



Na splošno so bili informatorji v Beli Krajini pred kamero sproščeni in zgovorni. Bilo pa jih je nekaj, ki jih je določena tematika spravila v zadrego (npr. medetnične zbadljivke in predsodki). Kamera je torej za beležila neke vrste »tabuizirano« obnašanje informatorjev, kar je tudi etnološki podatek.

Informatorje, ki bodo govorili pred kamero, izberemo mi sami, zato bi lahko tudi pri dokumentarnem filmu govorili o zasedbi vlog (*casting*), podobno kot pri igranem filmu. Tako kot je igralec v igranem filmu strokovnjak za oblikovanje določenega karakterja, je nastopajoči v dokumentarnem filmu strokovnjak za tematiko, ki jo raziskujemo. To je informator, ki v ognju svojega pripovedovanja pozabi na kamero in se sproščeno izraža v krajevnem govoru. Številne ljudi težko posnamemo tonsko, ker govorijo pretiho ali pa imajo govorno motnjo, kar je pri starejših osebah največkrat posledica brezzobe čeljusti ali slabe zobne proteze. Za kabinetni ogled bo tak posnetek morda zadostoval, za javno prikazovanje pa bo preveč nerazločen.

Tako kot ni idealnega informatorja, tudi ni idealnega raziskovalčevega pristopa do informatorjev. Ljudje so najbolj sproščeni v trenutkih »intenzivne socialnosti«, kot tak položaj imenuje Morin (MacDougall 1975, 113). To so dinamični skupinski dogodki, kot npr. pustovanja, svatbe, skupna dela, obrtniška dela, povsod, kjer so ljudje zaposleni z intenzivnim komuniciranjem ali fizičnimi opravili. V času intenzivnega dogajanja so ljudje motivirani, da komentirajo za našo kamero ta dogajanja oz. spregovorijo o tematiki, ki jo soustvarjajo. Ko mine obdobje intenzivne socialnosti, se informatorji težko spomnijo podrobnosti, vrstnega reda, udeležencev in pomena. V takih trenutkih si je Collier pomagal s fotografijo kot motivacijskim pripomočkom, ki naj informatorju obudi kulturni kontekst. »Intervjuvanje s pomočjo fotografije dovoljuje zelo strukturiran razgovor brez inhibicijskega efekta vprašalnice ali obvezujočih verbalnih preverjanj« (Collier & Collier 1986, 106).

Sodelovanje z informatorji pri snemanju njihove dejavnosti in okolja je postalo torišče različnih metodologij. Na tej točki vizualne raziskave oz. produkcije vizualne dokumentacije se odpirata dve poti.

Prva pot je observacijska metoda. Bistvo etnološkega projekta je raziskava drugega. Razumljivo je, da ob tem prihaja do različnih modelov srečanja z drugim. Čistega opazovalca ni, je pa človek s kamero, ki pride v tujo kulturo iz svojega sveta. Svojim subjektom ne dopusti vstopa v ustvarjanje filma o njih samih. »V zanikanju svoje lastne človečnosti zanika njihovo. Če ne ravno osebno, potem s pomenom svoje delovne metode vsekakor reafirmira kolonialistični izvor antropologije« (Ridler

1983). V etnologiji to odgovarja t.i. oddaljenemu pogledu (*regard éloigné*) C. Lévi-Straussa, utemeljenemu na primerjavi med etnologijo in astronomijo. Oddaljenost naj bi omogočala objektivnost pri razbiranju univerzalnih elementov, ker pri manjši oddaljenosti ne moremo izključiti implikacij naše lastne družbe (Lévi-Strauss 1983). Temu pogledu zoperstavlja Chiozzi pogled od blizu (*lo sguardo da vicino*) (Chiozzi 1991b) in poziva, naj to velja tudi za raziskovanje našega lastnega kulturnega okolja.

Njegovi pogledi temeljijo na t.i. participacijski metodi, ki je druga pot s prej omenjene točke sodelovanja med raziskovalcem in njegovim objektom. Vendar gre pri tem še dlje od Roucheve sodelujoče antropologije (*anthropologie partagée*), ki ukinja etnologov observacijski monopol in ga nadomešča s pravico objektov raziskovanja, da postanejo njeni subjekti (Rouch 1975). »Situacija raziskave zahteva torej popolno recipročnost med etnologom in objektom opazovanja, ta in oni bivata skupaj — in v isti situaciji — opazovalec je opazovani in opazovani je opazovalec« (Chiozzi 1991b).

Bolj kot v praksi, je participacijska metoda sprva živela kot humanistična ideja. Vodila je že Flahertyja: »Bil sem odvisen od teh ljudi, z njimi sem bil mesece dolgo, potoval z njimi, živel z njimi. Vse moje delo sem gradil z njimi, nič ne bi mogel brez njih. Nanook je konec koncev rezultat teh človeških odnosov« (Napolitano 1975). Tudi Roucheva predpostavka *anthropologie partagée* temelji na bratstvu, ki naj združuje vse ljudi. Morin je ta pristop imenoval *cinéma de fraternité*. Resnica je skrita pod okamenelimi odnosi, film resnica pa ta oklep razbija. Loizos je Rouchevo in Morinovo gledanje označil kot »značilno optimistično levičarsko neo-realistično ukrepanje« (Loizos 1993, 57). Rouch je idejo razvil do današnje oblike njegovega fikcijskega etno filma, ki je plod ustvarjalnega sodelovanja med njim in afriškimi prijatelji. Zadnji tak primer je film *Gospa voda* (Madame l'eau) (1993). David MacDougall prakticira participacijsko metodo v post produkciji. K montaži povabi informatorje kot prevajalce in svetovalce.

V naši etnologiji je participacijski metodi zelo blizu raziskovanje z udeležbo. O njej je pisala Marija Makarovič (Makarovič 1978). Na ta način sta nastali tudi knjigi *Strojna in Strojanci* (Mladinska knjiga 1982) in *Predgrad in Predgrajci* (Kulturna skupnost Kočevje 1985), kar lahko razberemo iz avtoričinih komentarjev v samih knjigah. Že na terenu je zapiske preverjala skupaj z informatorji, pred tiskanjem pa so njena besedila informatorji pregledali in dopolnili. To metodo je utemeljila v eni od šestih točk opisa »mono testa ali stacionarne metode«: »Proti koncu

svojega dela pošlje (avtor) delo v kritično oceno domačinom, ki se mu zdijo primerni za razumevanje spisa« (Makarovič 1978). Njena metoda sloni na mnenju, da so informatorji soavtorji zgodbe ali podobe, ki jo izdelamo o drugi kulturi.

Preobrat od metode, pri kateri so informatorji raziskovalčev objekt, do spoznanja, da so osebnosti z lastnim pogledom na svet in kulturo, je Asch spoznal pri filmanju Janomamov. »Čeprav sem imel osebno razmerje s posameznimi Janomami, sem ob snemanju in montiranju filmov o njihovih življenjih skušal pozabiti na njihove individualne osebnosti in sem jih obravnaval bolj kot objekte in ne kot človeška bitja.«...»Šele kasneje, ko so dobili ljudje priložnost, da govorijo pred kamero, so domorodci prenehali biti objekt, odkrila se je njihova individualna osebnost skozi govor« (Asch 1993).

Obe metodi, observacijska in participacijska, se največkrat uporabljata v medsebojni povezavi. Barry Machin je prakticiral zapleten sistem observacije in participacije pri raziskavi zdravilskih ritualov na Sri Lanki. Rituale so beležili zapisnikar in dva kamermana, nato so posnetke analizirali skupaj z vrachi, ki so jih komentirali in pomagali izluščiti najpomembnejše vzorce in pomene. Isto so ponovili s pacienti in z drugimi udeleženci rituala. »Kot posledico njihovega sodelovanja smo dobili, v skladu s Heiderjevo zahtevo po 'celih telesih in celih aktih', analitične kulturne prezeze s filmsko kombiniranimi dokumenti, v katerih se kode vračev in analitske kode antropologa kombinirajo v aktu prevoda in interpretacije« (Machin 1988).

S projektom Navajo (1966) Wortha in Adaira je bila participacijska metoda radikalizirana do te mere, da lahko govorimo o popolnoma novih izhodiščih. Ko sta dala Navajom kamero, da jo uporabijo kot sredstvo samopredstavitve, sta na področju vizualnih raziskav uresničila opozorilo Malinowskega, da etnolog ne bi smel nikdar pozabiti afirmirati domorodčevega vidika. Razumeti bi moral njegov pogled na njegov lastni svet. Njuna akcija temelji tudi na opažanju Gregory Batesona, da antropološki podatki niso dogodki ali predmeti, ampak so vedno zapiski in beležke o teh dogodkih in predmetih. Od tu dalje ni daleč do njune zahteve »razumeti način, na kateri osebe uporabljajo vizualne modele izražanja in komuniciranja za orientacijo in reprezentacijo njihovega odnosa s svojim okoljem« (Worth, Adair 1972, 12). Posledica teh pogledov je preobrat v razmerju med vizualijo in raziskavo. Raziskava ne poteka s pomočjo vizualij, ampak vizualije same postanejo predmet raziskave. Od vizualne antropologije prehajamo v antropologijo vizualnih komunikacij (Worth 1981b).

V zadnjem času je njuno metodo »biodokumentarca« oz. vizualne samopredstavitve uporabil Asen Balikci v sibirskem projektu. Leta 1991 je vodil seminar med Ostjaki v večetnični vasi Kazim v spodnjem porečju Oba. Nekaj študentov — domačinov se je usposobilo za terensko delo in uporabo video kamere ter osnovnih načel montaže. Po seminarju so tri kamere ostale v Sibiriji, montažna enota pa na moskovski državni univerzi. Namen projekta je dolgoročno izdelovanje etnografske (samo)dokumentacije sibirskih ljudstev, ki se borijo za obstoj svoje kulture (Balikci 1992).

Zanimiva je primerjava izhodišč Meadove ter Balikcija in s tem primerjava etičnega in emičnega pristopa. Meadova je verjela v izumrtje marginalnih kultur. Zato je pospeševala t.i. urgentna snemanja. Pri tem se ji ni zdelo pomembno, da bi pripadniki preučevane kulture v vizualnih zapisih izražali svoja stališča.

Balikci je prišel do svojega emičnega pristopa po izkušnjah s snemanjem arktičnih ljudstev. Prepričan je, da antropolog danes ni niti objektivni zapisovalec, niti analitični znanstvenik, pač pa se sam vse bolj zaveda, da postaja nezavedni ideološki manipulator (Balikci 1989).

## 7.2. Manipuliranje z vizualnim gradivom

»Podobe so mreže;  
kar se tam pojavi, je smiselno ujeto«.  
Elias Canetti

DOKUMENTARNO IN AVTENTIČNO. ZAVEST O NAS IN O NJIH. REFLEKSIVNOST IN EMIČNOST. MONTAŽA KOT MEHČALKA FILMSKE LINEARNOSTI. FORMALNI EKSPERIMENTI: IZOLA, PIRAN.

Montaža je najodločilnejši dejavnik transformacije in redukcije vizualnih informacij. Od nje je odvisno, kakšnega tipa bo končni izdelek: dokumentarec, opremljen z glasbo in komentarjem za širšo javnost, poučni film za eno od izobraževalnih ravni od osnovne šole do univerze, film za ožji krog specialistov, film za ilustracijo referata na znanstveni konferenci, arhivsko gradivo ali kaj šestega.

Vendar montaža ni pojem, ki bi bil povezan samo s filmom ali videom. Na razglednici iz začetka stoletja je na desni polovici prikazana cerkev sv. Martina v Stražišču, na levi pa je upodobljen vrh hriba sv. Jošt s cerkvijo in romarskim gostiščem. Umetnik je na isti sliki združil dva različna pogleda. Na vsakega od motivov je pogledal z drugega zornega kota, oba pa je obrnil proti enotnemu očišču gledalca. Slikarska montaža je ustvarila izmišljeno sliko Stražišča, na kateri sta oba motiva veristično predstavljena, pravilna je celo njuna medsebojna geografska lega, vendar sta zmontirana v nerealno, (fantazijsko, polepšano) podobo Stražišča. (*Glek sliki na naslednji strani!*)

Podobno »montažo v kadru« zasledimo tudi na nekaterih panjskih končnicah (*Glej sliko na strani 117!*).

Realizacija vizualne dokumentacije se začne s snemanjem na terenu in nadaljuje z oblikovanjem grobega gradiva v obliko, ki se zdi najprimernejša namenu raziskovalca in filmskega realizatorja. Nekateri avtorji filmski montaži odrekajo znanstvenost, vendar je montaža filma



*Montažna združitev dveh oddaljenih motivov v idealno podobo Stražišča. Levo sv. Jošt, desno Šmarjetna gora.*



*Realno razmerje: Pogled s Sorškega polja. Levo sv. Jošt, desno Šmarjetna gora.  
Foto: Naško Križnar*



*Panjska končnica iz časa okoli 1960. "Montaža v kadru" ali hkratni prikaz dveh faz istega dejanja.*

*Foto: Naško Križnar.*

isto kot selekcija teksta pri pisanju. Pri obeh medijih je v tej fazi treba računati na določen osip informacij.

»Slike, vzete iz realnega sveta, so postavljene v avtonomno strukturo, ki nima stika z realnostjo, ampak podaja njeno iluzijo« (De Heusch 1988, 111). Film je »omejen, toda totalen kos realnosti« (Koloss 1988)

Obe izjavi po eni strani obujata polemike o verodostojnosti filmskega zapisa, po drugi strani pa prikazujeta realno stisko, pred katero se vedno znova znajdejo realizatorji vizualne dokumentacije. Ujeti so med sposobnostjo filma, da v realni pespektivi, z vsemi detajli obudi fenomenološko raven realnega dogajanja, in med njegovo slabost, da podobno kot rokopis bolj odseva našo lastno kulturno dispozicijo kot prikazano kulturo, ter da ne zmore prikazati deduktivnega analitičnega procesa. Film je zato v vsakem primeru dokumentaren, ni pa nujno, da je avtentičen, če s tem izrazom označujemo prevlado informacij, ki so prisotne že v realnosti. »Prostor med tema dvema pojmomoma je tisti prostor, ki razločuje laični pogled od strokovnega, amaterski izdelek od profesionalnega« (Križnar 1991, 159). Z drugimi besedami, avtentičnost je samo odraz naše trenutne vednosti o kulturi, ki jo preučujemo. S spremembo osnovnih predpostavk naše raziskave se bo pokazalo novo lice avtenti-

čnosti istega dogodka. Praktično to pomeni, da bi morali po vsakem novem zasuku v naših pogledih na obravnavano kulturo ali na znanost, ki ji pripadamo, posneti novo vizualno dokumentacijo.

»Na kratko, trdim, da je poštenost ali boljše avtentičnost, znanstveno vrednejša kvaliteta v etnografskem filmu kot objektivnost ali subjektivnost« (Hockings 1988, 215).

»Trdim, da je v vizualno zabeleženih podatkih o kulturi velika vrednost, dokler vemo, kaj je tisto, kar smo zabeležili, dokler se zavedamo, kako in po kakšnih pravilih smo izbrali vsebino in dokler se zavedamo, kako MI organiziramo različne filmske enote, ki jih bomo analizirali« (Worth 1981, 78).

Omenjeni misli sta ključni za razvoj metodologije vizualne antropologije in vizualnih raziskav. Na področju analize in produkcije vizualij sta vpeljali zavest o pojmih MI — ONI. Tako na primer MacDougall ugotavlja, da »noben etnografski film v glavnem ni zapis druge družbe: vedno je zapis srečanja med filmarjem in tisto družbo« (MacDougall 1975, 119).

Loizos upravičeno razlikuje dva različna pristopa. Prvi je film kot primarni dokument, ki ga posnamejo pripadniki kulture A, da izrazijo svoje stališče, drugi pa je sekundarni dokument, v katerem pripadniki kulture B govorijo o kulturi A (Loizos 1993, 21).

Iz preprostega odkritja, da na človekovo percepcijo vplivata njegova kultura in sistem vrednot ter predsodkov, sta zrasli dve metodologiji, ki sta danes pojem na področju terenskega filmanja: reflektivnost in emično obravnavanje kulture. Prvemu pojmu dodajata Collierjeva še reflektivnost, to je značilnost, da raziskovalčev tekst (beseda, film) odseva njegov lasten pogled (Collier & Collier 1986, 153).

Rubyjevo predpostavko reflektivnosti sem na kratko prikazal že v 6. poglavju (str. 92), zato je na tem mestu ne bi ponavljal.

Emično stališče v etnologiji je utemeljeno z upoštevanjem razločevanja, ki ga izražajo sami pripadniki neke kulture oz. družbe ali kraja. Raziskovalec ne opisuje toliko kulturnih oblik kot merila, po katerih se te kulturne oblike oblikujejo in po katerih se sploh istovetijo. Verjetno je bila prva modaliteta emičnega obravnavanja v etnografskih filmih neposredno izjavljanje informatorjev pred kamero. To je bil tisti trenutek, ki ga je občutil Asch kot prelom, ko je prvič pustil, da domačini pripovedujejo o svoji kulturi neposredno gledalcu, brez posredovanja komentatorja.

Opisovanje dejstev, ki je osnova znanosti, je večkrat označeno s slabšalnimi predznakom ali kot suhoparni pozitivizem. To naj bi bil postopek, ki nič ne pripomore k razumevanju opisovanega pojava, ki kultu-



re ne pojasnjuje, ampak jo samo reprezentira. Stvar se spremeni, če opisovanje kulture poskušamo razumeti kot taksonomijo, postopek znanstvenega opisa, razvrščanja, ki je sicer bolj poznan iz naravoslovnih ved. V tem primeru se iz opisa izlušči struktura z nepredvidljivimi nastavki za subtilno razumevanje obravnavane kulture. Lévi-Strauss pravi, da je vsako razvrščanje boljše od nereda; »celo razvrščanje na ravni čutnih pojavov predstavlja etapo na poti k vzpostavitvi racionalnega reda« (Levi-Stros 1966, 51). Nato citira Simpsona: »taksonomija, ki predstavlja prvotno urejanje, ima veliko estetsko vrednost« in nadaljuje: »Zato nas bo manj presenetilo dejstvo, da estetski občutek, ki razpolaga samo s svojimi lastnimi sredstvi, lahko odpre pot taksonomiji in celo anticipira nekatere njene rezultate« (Levi-Stros 1966, 49).

V naravoslovju imamo opraviti z objekti opazovanja, ki niso sposobni refleksije o svojem lastnem položaju. V etnologiji pa so predmet obravnave ljudje, nosilci kulture, ki niso samo objekt opazovanja, ampak so sposobni tako refleksije o svojem lastnem položaju kot izražanja lastnega mnenja o vsem, kar jih obdaja, vključno z vplivi raziskovalčeve kulture.

Če etnološka »taksonomija« vključuje tudi mnenje subjektov o njihovi lastni kulturi, potem ne moremo več govoriti zgolj o opisu objekta raziskovanja, ampak o samoizražanju kulturne podobe. V tem kontekstu sta lahko avdio-vizualni zapis in vizualna raziskava inštrument tega samoizražanja.

Interpretativna ali razlagalna enačica etnološke raziskave pa temelji, nasprotno, na ideološki dispoziciji raziskovalca. Raziskovano kulturo ocenjuje s svoje civilizacijske, to je ideološke pozicije. Dosežke raziskovane kulture meri s svojimi lastnimi vrednotami. Po mnenju številnih avtorjev je glavna pomanjkljivost večine vizualnih medijev, ko se srečajo z etnologijo (etnografijo, antropologijo, sociologijo), da z manipulacijo »objektivno« ugotovljenih dejstev v bistvu označujejo svoj ideološki (civilizacijski, estetski, moralni, avtorski, komercialni) interes in ne položaja obravnavane kulture. Zunanji znak takega pristopa je npr. nastop znanstvenika — razlagalca v živo v mnogih televizijskih dokumentarcih. V pogojih za produkcijo antropološkega filma v zelo cenjeni televizijski seriji *Disappearing World* (TV Granada) zato to izrecno odsvetujejo (Wason 1988).

Izvirni greh dokumentarnega filma naj bi bil torej pristop z avtorske (ideološke), ne pa z znotrajkulturne, emične pozicije. Pri tem pa kritiki tega greha pozabljajo, da krivde za ta pojav ne gre pripisati vizualnim medijem, kot je moč večkrat razumeti, ampak osnovni metodološki pred-

postavki tako imenovane interpretativne znanosti, ki s svojim vatlom meri druge kulture. Vizualni medij je samo orodje tega pristopa.

Hockings meni, da so moderne etnografije od Malinowskega dalje večinoma pisane po emičnih merilih, ki izvirajo iz percepcije nosilcev kulture. Na drugi strani pa je klasični etnografski film v bistvu etičen, torej grajen na podlagi distanciranega znanstvenega opazovanja in razločevanja. Zato naj bi, po njegovem mnenju, povzročal nerazumevanje in odpor med nekaterimi akademskimi krogi (Hockings 1988, 215).

Tudi če se zdi ta ocena pretirana, je strukturiranje filma kot teksta res afirmacija meril, ki jih grobo gradivo ne vsebuje, ali vsaj ne v tolikšni meri, da bi bila kot na dlani vsakemu gledalcu. Manipuliranje z vizualnim gradivom ima za cilj potencirati pomene, ki so v gradivu sicer implicirani, vendar neorganizirani, nekako razkropljeni. Etnologova naloga je, da »skrbno izbere elemente specifičnega kulturnega vedenja, ki ga je treba posneti, in jih združi na način, ki je blizu deskriptivnemu modelu (lokalne kulture)« (Balicki 1988b, 33). Le redki avtorji pa verjamejo, da je možno s filmskim postopkom eksplicitno povedati etnografsko resnico. Med njimi je Don Rundstrom s svojo »imaging anthropology«, ki zahteva etnografsko uporabo vizualne tehnike in tehnologije za zbiranje, analizo in prezentacijo antropološke informacije. »Za to je potrebno, da se razvije vizualno etnografski referenčni okvir znotraj tradicionalnih pristopov participacijske observacije in intervjuvanja« (Rundstrom 1988).

Ivo Strecker je kritično opazoval Gardnerjeve režiserske in montažerske postopke pri realizaciji filma *Peščene reke* (Rivers of Sand) (1974), kjer je sodeloval kot raziskovalec. Nastajanje filma je primerjal z nadrealističnim umetniškim postopkom. »Dober nadrealist pozna prvotni red stvari v določenem kontekstu in potem s pomočjo umetniškega prerazporejanja ustvari drug, umetni red stvari, ki je hkrati absurden in poln nekega globokega pomena. Da bi interpretiral takšno pomenov polno razporejanje, mora prejemnik nadrealističnega (ali simboličnega) sporočila poznati prvotni red stvari. Toda če niti pošiljatelj niti prejemnik ne poznata tega reda, postane akt razvrščanja farsa« (Strecker 1988). To je huda kritika cineastičnega postopka na področju etnografskega dokumentarca. Strecker je imel v mislih razliko med raziskovalčevim in filmarjevim strukturiranjem kulture.

Filmska sintaksa je sicer neizčrpno področje inovacij, vendar se film ne more izogniti pomembni značilnosti, t.j. linearnemu razvrščanju sekvenc. Poznamo sicer t.i. vzporedno montažo, ki temelji na izmeničnem prikazovanju dogajanj na dveh prizoriščih (Martin 1963, 88), vendar je to bolj tihi dogovor (konvencija) ali psihološki trik kot pa resnično simulta-

no prikazovanje. Uspešna vzporedna montaža mora namreč pri gledalcih ustvariti vtis, da se v prizoru, ki ga trenutno ne vidimo, stvari odvijajo nemoteno dalje. V resnici pa režiser izmenjuje poglede na hkratni dogajanje zelo premišljeno, vedno ob pravih, za film ključnih trenutkih. Vera v dogajanje na odsotnih prizoriščih je ena od iluzij, ki filmu omogočajo življenje. »Toda medtem ko je za Bazina off-prostor, zunanost polja, le podaljšek realnosti, dodatek, ki prispeva k veri v njeno kontinuiranost, je pri Jean-Pierru Oudartu v neki drugi logiki zunanost polja postala 'mesto odsotnega' in navzočega v gledalčevem imaginarnem« (Vrdlovec, 1985).

Film je otrok analogne tehnološke paradigme. Film ni niti digitalizirana, še manj pa hologramizirana informacija. To spoznanje so do absurda prignali ustvarjalci razvpite televizijske nadaljevanke *Santa Barbara*. Poigrali so se s percepcijsko konvencijo na ta način, da njihova vzporedna montaža ni upoštevala prej omenjenega pravila, naj montažer ustvari vtis, kot da v odsotnem prizoru dogajanje poteka naprej. Po rezu na drugo prizorišče so dogajanje na prvem ustavili. Ko so ga spet pokazali, se je nadaljevalo natanko tam, kjer smo ga po rezu zapustili.

Majda Širca je prišla do podobnih ugotovitev tudi v analizi druge znane nadaljevanke (Dinastija). Omenja, da v Dinastiji ni prostora zunaj kadra, ni izhoda in ne iluzije o njem (Širca 1995).

Primeri kažejo na to, da je morda življenje zunaj polja kadra rezultat evolucije filmske sintakse in ne psihološke lastnosti človekove percepcije ter še manj prirojene nepopolnosti našega gledanja, kot je tista, da očesna mrežnica ohrani v spominu sliko, tudi ko le-ta izgine, kar zgodovinarji kinematografije prepoznavajo kot biološko predpostavko za izum filma (Sadoul 1960, 21).

Zaradi linearnega prikazovanja film nikdar ne more simulirati realnega dogajanja, ker le-to navadno poteka hkrati na več prizoriščih. To spoznanje nas je vodilo pri zanimivem formalnem eksperimentu, ki je bil vizualna raziskava in prezentacija hkrati. Leta 1979 je bila v Izoli končana multidisciplinarna raziskava o možnostih prenove in oživitve starega mestnega jedra. Medobčinski Zavod za spomeniško varstvo Piran je naročil izdelavo dokumentarnega filma o poteku in rezultatih te akcije pri Goriškem muzeju, kjer sem tedaj delal kot kustos etnolog. Dejansko je bilo naročilo naslovljeno na takratni neformalni »Center za etnološki film«. Po letu 1975 ga je ustanovilo Slovensko etnološko društvo s pristankom Goriškega muzeja, ki je dal prostore in mene kot realizatorja. Že pred uradnim naročilom za izolski film so v tem organizacijskem okviru nastali filmi *Arhitektura v Dolini* (1977) (Gorenjski muzej), *Galjevica*

(1977) (Oddelek za etnologijo FF), v času snemanja izolskega filma pa še *Slivarji* (1981) (Posavski muzeju Brežice).

S kolegicama Zoro Žagar in Zvono Ciglič, ki sta vodili etnološko raziskavo Izole, smo si zamislili film kot katalog sistematičnih izsekov iz življenja starega jedra Izole. Stopali naj bi po sledih raziskave, beležili arhitekturo, izvajanje prenovitvenih del, stanovanjske razmere, pogovore s prebivalci, družinsko okolje in izolske ambiente v različnih letnih časih.

Sprva smo si film zamišljali kot katalog izsekov iz izolske resničnosti brez prevelikih montažnih posegov. Avtentičnost smo nameravali doseči z neposrednim sinhronim tonskim snemanjem brez glasbe in komentarja. Nato pa se je sredi snemanja, leta 1982, pokvarila tonska kamera. Zato smo bili prisiljeni spremeniti potek snemanja in načrt končne podobe filma. Iskal sem rešitev, pri kateri bi lahko uporabil doslej posneto gradivo, ne da bi preveč okrnil prvotno filmsko zasnovo.

Uredil sem material po sekvencah in ugotovil, da je približno polovica materiala tonskega in polovica nemega. Posvetilo se mi je, da bi tonski del materiala lahko nosil zvočno kuliso celega filma, če bi ga predvajali hkrati na dve platni. Prvotni cilj filma je bil prikazati življenjski utrip Izole. Le-tega pa sestavljajo med seboj prepletene kulturne sestavine, ki jih zaznaš, če se premikaš po izolskih ulicah. Kakor v vsakem sredozemskem mestu tudi v Izoli ni prave meje med zasebnostjo (notranjost hiše) in javnostjo (ulice). Zdelo se mi je posrečeno, da bi gledalci hkrati s pogovorom v notranjosti poslušali tudi zvočni utrip ulice. In dalje, zakaj ga ne bi še gledali? Rodila se je ideja o cepitvi filmskega materiala v štiri vzporedne linije.

1. Zunanji ambient Izole v različnih letnih časih in svetlobah.
2. Primerjava delovnega in družinskega okolja.
3. Prenova hiš v starem mestnem jedru, primerjava starih in novih stanovanj.
4. Pogovori s strokovnjaki o načrtovanju in izvajanju prenove (arhitekti, etnologi, urbanisti).

Ta koncept sem v montaži prilagajal obstoječemu gradivu. Prva nerodnost je bila, da so se pokrivali tonski posnetki na treh linijah (1,2,4) in to ne samo ambientalni zvoki, kar ne bi bilo nič hudega, pač pa tudi govor na dveh linijah (2,4). Zato sem v nekakšnem cikcaku prepletel štiri linije tako, da ima cel film ves čas zvočno kuliso, le da je enkrat to govor, drugič glasba in tretjič ambientalni šumi. Edino pravilo, ki sem ga upošteval je bilo, da se dva govora ne smeta prekrivati. Končna podoba izolskega filma je zdaj v grobem naslednja: film se predvaja hkrati na štirih projektorjih, od katerih so trije tonski; priporočljivo je, da se štiri

slike združijo v pravokotnik zaradi lažjega spremljanja dogajanja. Na treh kolutih s tonskim filmom je po 95 m S8 mm filma (21 min.), na četrtem pa 50 m nemega filma (10 min.). Film je posnet s hitrostjo 18 s/sek. Naslov filma je: *Izola - fragmenti 1979 - 1984* (1984).

*Film Izola - fragmenti 1979-1984* (1984). Projekcija na štiri projekcijska platna hkrati.

Fotografije iz filma: Igor Lapajne.



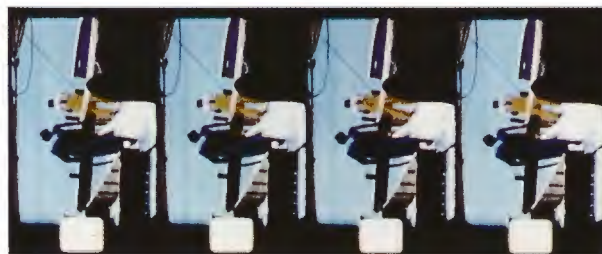
1. Izolske ulice



2. Intervjuji na ulici.



3. Na delu.



4. Na ribiški ladji.







*2. Arhitektura okoli pristanišča.*



*3. Življenjski utrip v starem mandraču.  
Fotografije s TV ekrana: Naško Križnar.*

### 7.3. Analiza

*»Vsaka analiza vključuje gibanje od grobih podatkov do prefinjenih zaključkov, proces, ki je oblika redukcije.«*  
John Collier ml.

*»Odkritje je ustvarjalno dejanje«*  
John Collier jr.

PREVOD VIZUALNE V VERBALNO KOMUNIKACIJO. PRIMER: »PRISOTNOST IN ODSOTNOST« TER FIKSACIJA. PRIMER: ROMANJE SLOVENCEV V JERUZALEM. VRSTE ANALIZE. SOŽITJE RACIONALNE IN SIMBOLNE INFORMACIJSKE MREŽE.

Z realizacijo etnografskega dokumentarnega filma se delo režiserja in strokovnega svetovalca konča, pri vizualni raziskavi pa se z analizo vizualije šele začne najvažnejši del procesa. Sistematično pregledovanje gradiva je lahko težavnejše od terenskega dela.

Najprej se je treba sprijazniti s pridobljenim gradivom kot s končno količino informacij, ki nam je na razpolago. Z vizualno tehnologijo pridobljeno gradivo ne predstavlja celotne slike kulture, ki jo preučujemo, ampak samo njen statistični vzorec. Kar smo zamudili na snemanju je za vedno izgubljeno. Naši posnetki so le časovni fragmenti, izbrani iz življenja kulture, ki jo preučujemo.

Vsakdanji primer tega je počitniško fotografiranje, ki skoraj nikdar v celoti ne zajame naših doživetij. Zato ob gledanju fotografij z besedami dopolnjujemo tisto, česar s samim fotografiranjem nismo zajeli.

Na tri obravnavane stopnje vizualne raziskave (snemanje, postprodukcija in analiza) moramo gledati kot na pomožno sistematiko, ki nam olajša razmislek o sicer enovitem procesu vizualne raziskave. V resnici so omenjene tri stopnje med seboj prepletene. Analiza se prične že na snemanju, manipuliranje z gradivom je vodeno z določenimi vprašanji, ki so plod prvega, impresionističnega ogleda gradiva, montaža je že sestavni del snemalnega postopka itd. In sama analiza je že posledica akumulacije znanja iz raznih virov, od literature in drugih verbalnih virov do



avtopsije in selektivnega vodenja kamere. Dobro je, če selekcijo na vseh stopnjah vizualne raziskave vodi hipoteza ali tematika oz. na njuni podlagi postavljena sistematika. Če ne, se lahko zgodi, da naberemo pretirano količino gradiva in informacij, ki bodo samo oteževale končno analizo.

Bistvo vizualne raziskave je premostitev prepada med vizualnim in verbalnim. Zato služi analiza pretežno dekodiranju vizualnih komponent in pretvarjanju v verbalne oblike komunikacije. Edino na ta način lahko vizualno pričevanje vstopi v znanstveno sistematiko. V nasprotnem primeru, če prezremo raziskovalno funkcijo vizualne dokumentacije, ostanejo vizualije zgolj ilustracija.

Nekaterih vizualnih podatkov seveda ni mogoče prevesti. V gradivu najprej poiščemo tiste kategorije informacij, ki jih lahko izmerimo. V svojem projektu *Prisotnost in odsotnost oseb in predmetov* (1981) sem tako npr. preštel osebe v vsakem kadru, iz česar je nastala krivulja gostote ljudi in prometnih sredstev v dveh primerjanih krajih, na Pečinah na Šentviški planoti in v Novi Gorici. Film je bil namreč posnet tako, da je ena kamera snemala središče vasi cel dan v razmakih po pol ure, druga pa središče Nove Gorice na isti način. To je bil značilen primer uporabe filmske kamere kot merilne naprave.<sup>25</sup>

Kljub precizno določeni vlogi kamere v omenjenem filmu pa si lahko film ogledujemo tudi drugače. Zmontiran je paralelno: izmenjujejo se posnetki vasi in mesta in na ta način sledimo premikom osvetlitve dveh motivov preko celega dneva. Ritem ustvarja tudi zvočna kulisa z menjavo tišine vasi in glasnega šuma mesta. Fiksacija na dva izbrana motiva je mestoma sproducirala efekt, ki ji ga pripisuje Arnheim: premik iz središča gledanja v središče interesa (Arnheim 1985, 28). Zato vizualna fiksacija priključuje v zavest trajnejše delujoče življenjske sile, kar je osnova nekaterih meditativnih tehnik. V našem primeru pa je to nekakšen impresionističen občutek časovnega pretoka, ki ga ni lahko opisati z besedami. Morda šele ob gledanju odkrijemo tudi skrivnost naslova tega filma. Nakazuje, da je odsotnost oseb in predmetov v kadru prav tako pomembna informacija kot njihova prisotnost.

---

<sup>25</sup> Jane Guéronnet je v svoji knjigi *Le geste cinématographique* uvrstila *Prisotnost in odsotnost* v posebno skupino etnoloških filmov, v katerih kamera sicer deli prostor z drugimi udeleženci dogajanja, jih pa ne spremlja, ko prestopijo rob kadra. Ta tip filma povezuje s filmom *Odhod delavcev iz tovarne Lumière* (*La Sortie des usines Lumière*) (1895) (Guéronnet 1987, 52). V resnici je moj film posvečen 95 letnici prve filmske projekcije v Grand Café leta 1985, kjer je bil Lumièreov *Odhod delavcev* prvič javno predvajan.

Groba vizualna dokumentacija je podobna terenskim zapiskom. Tudi iz njih moramo šele izluščiti tematske sklope. V začetku so to lahko groba tematska poglavja ali tematske podzvrsti, ki sem jih omenjal v podpoglavju o snemanju. Gradivo razvrstimo na govorjenje, na prikaz tehnoloških postopkov in telesnega gibanja ter na prikaz okolja. Znotraj teh tematskih sklopov pa začnemo iskati podatke, ki se nam zdijo koristni za našo raziskavo.

Meadova je videla glavni cilj analize vizualij v ugotovitvi kulturnih vzorcev. Njeno terensko delo je temeljilo na predpostavki, da je človekovo vedenje sistematično (Worth 1981b, 189). Zato je svoje učence prepričevala, naj sicer izhajajo iz intuitivnega pregledovanja, vendar naj kasneje tudi drugim prikažejo vzorce, ki so njim samim jasni. To pa so predvsem razmerja med posameznimi deli kulture in način, na katerega so povezani v celotno strukturo.

Collier loči dve stopnji analize: odprto in strukturirano (Collier & Collier 1986, 169). V mislih ima najprej usmerjanje pozornosti na vse, kar je v gradivu, brez omejitev in predsodkov, nato pa pregledovanje z izbranimi vprašanji. Ta dva načina kasneje prikaže kot umetniški in znanstveni pristop. Po njegovem mnenju se istemu gradivu lahko bližata umetnik in znanstvenik vsak na svoj način in dopolnjujoč drug drugega.

K analizi pa ne sodi samo neposredno preučevanje vizualije, ampak tudi analiziranje njene vloge v širšem kulturnem kontekstu. Kot primer navajam fotografijo velike skupine romarjev v Jeruzalem v času od 2. do 21. septembra leta 1910. Na skupinski fotografiji je več kot 450 oseb, večinoma moškega spola. Slikani so pred zidom velike stavbe z nekaj okni, ki nam ne pomagata pri določanju kraja fotografiranja. Izročilo lastnikov fotografije nam pove, da je slika nastala v Trstu pred odhodom v Palestino. Zaradi velike oddaljenosti fotoaparata so osebe težko prepoznavne. V sredini kompozicije so cerkveni dostojanstveniki, verjetno vodstvo romanja. Z veliko težavo lahko razberemo sestavine noše. Vsak romar ima na levem rokavu svetel trak. Številni so ovešeni z nekakšnimi medaljami, verjetno z značkami romanja. V zadnji vrsti stojijo enakomerno razporejeni med druge romarje možje z dolgimi pisanimi palicami - prapori. Na tej sliki bi danes težko prepoznali svoje daljne sorodnike, če se ne bi ohranilo izročilo o tem, kdo kje stoji. Lastnik fotografije je bil na ta način seznanjen, da je njegov stari oče drugi z desne v zadnji vrsti. Vendar ta podatek kaj malo pove o romanju v Jeruzalem. Skupina ljudi na sliki bi bila lahko namenjena kamorkoli. Današnja analiza te fotografije mora zato upoštevati še njene druge komponente. Med nji-



*Skupinska fotografija slovenskih romarjev v Jeruzalem leta 1910, v Trstu, pred odhodom na ladjo.*

mi je npr. današnja vloga te fotografije. Njena velikost je 40 x 22 cm. Mogočno uokvirjena visi na vidnem mestu v veži kmečke hiše. Po udeležencu romanja leta 1910 jo v hiši občuduje že četrta generacija. Postala je del družinskega izročila in bo to ostala tudi, če se bo pozabilo, kje stoji njihov prednik, kje je bila fotografirana in kam so bili namenjeni ljudje na sliki.

V svoji razpravi o govoricu telesa v ljudskih lutkovnih igrah (Križnar 1992b) sem obžaloval, ker bralci ne morejo videti dinamike kretenj in hkrati poslušati pogovora, kot je to mogoče na video posnetkih. Toda zdaj se sprašujem, ali je to sploh potrebno. Vizualna dokumentacija služi predvsem kot pripomoček pri analizi in morebiti kot dokaz, da je rezultat analize pravilen. Tudi terenskih zapiskov ne objavljamo v razpravi, jih pa navedemo kot pomemben vir, ki je pripomogel h končnemu rezultatu. Ločiti moramo torej med vizualno dokumentacijo kot gradivom, ki nam je omogočilo priti do rezultata naše raziskave in med vizualno strukturo, s katero sporočamo naša dognanja širšemu krogu gledalcev. To je osnova za temeljno delitev vlog na področju vizualij v znanosti.

Analiza vizualnega gradiva je močneje kot snemanje vezana na metodologijo znanstvene panoge, ki ji pripada analitik in tudi na njegove osebne metodološke usmeritve.

Opazil sem, da nekateri strokovnjaki v dokumentarnem filmu po eni strani prezrejo vse, kar ni v njihovem najožjem znanstvenem interesu,



*Današnje mesto fotografije v veži kmečke hiše.*



*Pravnuk jeruzalemskega romarja ob fotografiji.  
Fotografiji: Naško Križnar.*

po drugi pa zlahka nasedejo ustvarjanju medijske iluzije in zlepa ne uspejo razločiti slike od lika, kot bi rekel Eisenstein.

Zato je važno, da etnologi poznajo tehnologijo filmske realizacije in njene reprezentacijske omejitve. Tako se bodo svobodno sprehajali po vizualnem gradivu enkrat po njegovi racionalni informacijski mreži, enkrat pa po njegovi simbolični čutno nazorski podobi. »Ta obrat sugerira pomembno sorodnost med umetnostjo in znanostjo, ki je lahko posebej pomembna v antropologiji, kjer je često težko pridobiti čiste, sistematizirane podatke« (Collier & Collier 1986, 205).

## 7.4. Tipologija

Najenostavnejša tipologija etnografskega filma loči grobo gradivo, namenjeno kabinetni analizi, na eni strani in dokumentarni film kot ilustracijo ali sintezo raziskovalnega procesa, namenjen širšemu občinstvu na drugi strani. Na podobni osnovi ločijo v Inštitutu za znanstveni film v Göttingenu tri kategorije znanstvenega filma: raziskovalni film, znanstveno dokumentacijo in univerzitetni izobraževalni film (Wolf 1961).

Da bi dosegli tisto, kar vidi Simon kot idealno vlogo filma — »dokumentiranje situacije, ki jo lahko razumemo in lovimo v medsebojni igri brezštevilnih posameznih elementov človekovega vedenja, ki se odvija v nenehnem stanju medsebojnega učinkovanja in dinamičnega pretoka« (Simon 1988, 360), je verjetno potrebno več kot en sam, neprekinjen posnetek. Zaželeno je določena oblika vizualne naracije, ki upošteva zakonitosti filmskega izražanja, hkrati pa ne trga reprezentacijskega tkiva vizualnega gradiva.

Čistih tipov filma z etnografsko, antropološko oz. etnološko vsebino, ki naj bi služil znanstvenemu raziskovanju, v resnici ni, tako kot ni popolnoma nezanimivih umetniških interpretacij v dokumentarnih filmih. Vsaka inovacija na tem področju je prinesla nov tip filma, ki je bil v mnogih primerih neponovljiv. Tak je npr. Rouchev in Morinov film *Kronika nekega poletja* (*Chronique d'un été*) (1960), ki je po MacDougallovem mnenju še nekaj desetletij po nastanku vplival na antropološko metodologijo, ne pa na vizualne raziskovalce in realizatorje etnografskih filmov (Mac-Dougall 1975, 120).

Največkrat se dvom v uporabnost dokumentarnega filma izraža v očitku, da je dokumentarni film z močno avtorsko noto oz. z avtorsko selekcijo že interpretacija, ki omadežuje avtentičnost dokumenta. Temu delno oporeka Koloss, češ, da je film, četudi je selekcija, vendar le rezultat začetne organizacije okolja (Koloss 1983, 88). Vsaka selekcija gradiva je

avtorska, osebna. Zato se mi zdi neproduktivno vztrajati pri tipu grobega gradiva kot edini obliki raziskovalnega vizualnega dokumenta, druge oblike vizualij, kot npr. tiste za poučevanje in javno predvajanje pa odrinjati stran od znanosti. Večino dosedanjih predlogov kategorizacije in tipologije etnografskega filma so podali ljudje, ki niso bili najboljši poznavalci filmskega medija, še manj pa praktiki.

Vsaka, tudi najnižja organizacija vizualnega gradiva zahteva določeno filmsko »pismenost«. Zgradbo filma omogoča zadostna količina različnih posnetkov. Dober snemalec montira film že med snemanjem. To pomeni, da skuša izdelati zadostno količino posnetkov, ki se bodo med seboj razlikovali oz. ujemali v določenih pozicije kamere (zorni kot, plan in smeri gibanja), ter v trajanju (Tänhofer 1981). Etnografski film ne more graditi svojega komunikacijskega tkiva v nasprotju z uveljavljeno sintakso filmskega izražanja, ki temelji na povezovanju med seboj dovolj različnih slikovnih izrezov. Informacijske moči posameznega posnetka ne določa samo vsebina dogajanja v kadru, pač pa tudi njegova formalna specifičnost. Merilo formalne raznolikosti, to je filmskih planov, je človeško telo. Film se s tem postavlja v luč renesančnih idealov, še posebej s svojo sposobnostjo, da reproducira podobo prostora, vključno s perspektivo.

Zagovorniki (grobega) filmskega posnetka kot osnovne enote vizualne raziskave često niso bili sposobni izdelati kvalitetnega gradiva niti za minimalno montažno organizacijo filma. Tak je bil pri nas Kuret, ki je sicer ob zagovarjanju filmskega posnetka kot osnovne enote znanstvene vizualne dokumentacije zahteval filmsko izobrazbo etnografa in upoštevaje filmskega jezika, pri tem pa ni znal natančno pojasniti (in pokazati), kaj naj bi to konkretno pomenilo v zvezi z njegovim pojmovanjem filmskega dokumenta (Kuret 1959b).

Vprašanje pa je, ali ima grobi posnetek res večjo verodostojnost kot zmontirano gradivo. Ali ni tudi grobi filmski posnetek že osiromašen za pomembne informacije? »Filmski posnetek je replika realnosti, ki oživlja 'drugo realnost'« (Fuchs 1988). »Prizori, katerih mi ni uspelo posneti, bi bili gotovo vrednejši«, citira Balikci Martina Southwolda (Balikci 1986). Poleg tega pa nobenega kulturnega dogodka ne moremo posneti v enem samem, neprekinjenem posnetku, niti ne moremo slediti več prizoriščem hkrati, niti ne moremo hkrati snemati totalov in velikih planov. Torej je tudi groba dokumentacija že redukcija časa in prostora.

Milovan Gavazzi je v svoji kategorizaciji etnografskega filma upošteval samo strokovno-vsebinski vidik; filmskega se ni niti dotaknil. Etnografsko-folklorne filme je razdelil na kinematografsko-etnografsko-fol-

klorne beležke, na monografski etnografsko-folklorni film in na primerjalni etnološki film (Gavazzi 1987).

Poseben primer so tisti »častilci« grobega gradiva, ki so predlagali, naj se shranijo v arhivu tudi odpadki, nastali pri montaži. Te predloge je treba upoštevati zelo selektivno. Če je bilo gradivo posneto po snemalnem načrtu in je bil namen snemanja že spočetka izdelava dokumentarnega filma, potem je zelo majhna verjetnost, da bi ostanki gradiva vsebovali enako vredne ali celo vrednejše vizualne informacije kot izbrano gradivo. Izjema so cele sekvence, ki so odpadle iz dramaturških razlogov. Pri elektronski tehnologiji vprašanje ostankov odpade, saj je v vsakem primeru ohranjen ves posneti material.

Kategorizacija in tipologizacija etnografskega filma sta največkrat le poskus posameznikov in organizacij, da bi ohranili monopol pri določanju znanstvene verifikacije filma. Če gledamo na te poskuse dobronamerno, pa bi lahko rekli, da tipologizacija ni zgolj birokratsko predalčkanje, ampak izvira iz želje po primerljivosti filmskih dokumentov. Najlepši tak primer je *Encyclopaedia Cinematographica*.

Vsekakor je praksa na področju etnografskega filma vedno na novo odkrivala nove poglede in pristope ter silila znanstvenike v prilagajanje. Ponavljala se je stara zgodba iz začetkov kinematografije, ko je film ušel znanosti na področje fikcije, znanost pa se je še naprej oklepala mehanicistične dimenzije filmskega snemanja.

Spomnimo se, kako je vizualno antropologijo definiralo ameriško društvo za antropologijo vizualnih komunikacij (Glej: 2. poglavje, str. 25). Proizvodnja etnografskega filma skorajda ni več omenjena. Splošni vtis je, da z razvojem vizualne antropologije ni več v ospredju ločevanje med znanstvenim in manj znanstvenim filmom, ampak odprtost do vseh oblik vizualij, ki vsebujejo relevantne informacije in njihovo vključevanje v referenčni sistem znanstvene raziskave, kjer je doslej prevladovala beseda.



## 8. NOVI POJMI

*»Oči in ušesa so slabe priče za ljudi,  
katerih duše ne razumejo njihovega jezika.«*

Heraklit

VIZUALNO IN VERBALNO: OMILITEV SKRAJNOSTI. MERILA ETNOGRAFSKEGA FILMA. DINAMIČNO DOGAJANJE MED FILMOM IN KINOM. KONCEPTUALNI PREMIDI, KI OMOGOČAJO FILM-KOT-TEKST. OD VIZUALNEGA MONITORIRANJA DO POGLEDA OD BLIZU. DEMISTIFIKACIJA POLARIZACIJ.

Dobo, v kateri živimo, nekateri označujejo kot dobo množične vizualne kulture zaradi velike količine vizualij in vizualnega komuniciranja v našem okolju. Odprtost do razumevanja vizualnih pojavov pa je tudi posledica modernizma, njegovega osnovnega naboja, ki prekinja s tradicionalnimi načini branja ali gledanja in intenzivira naše zavedanje o potrebi večje aktivnosti pri določanju smisla različnim vrstam tekstov (Nichols 1981, 64). Film je otrok in generator modernizma hkrati. Noben drug medij ne more ustrežneje kot film ponazoriti po Koperniku in Darwinu tretje znanstvene revolucije — Freudove psihoanalize.

Prepričanje, da živimo v dobi poudarjene vizualnosti, moramo vedno sprti preverjati in obravnavati od primera do primera. Fotografija in film ter njuna množična uporaba so res dali pečat dobi, v kateri živimo, vendar je naša glavna komunikacija še vedno beseda. Njena moč je v sposobnosti gibčnega sledenja našim miselnim spekulacijam, abstrahiranju in posploševanju. Zato ni dobro vztajati pri uporabi vizualne tehnologije za vsako ceno. »Nikdar ne bi rekel, da je eno boljše od drugega. Ne bi niti rekel, da je film dober za to, pisanje za ono. Rekel bi le: Če obstajajo pomeni, vezani za empirični svet, ki jih ne moremo zaznati vizualno, jih moramo izraziti z besedami« (Oppitz 1988).

Sistem vrednot moderne zahodnega sveta je še vedno utemeljen na poudarjeni pismenosti. V našem sistemu komunikacije in mišljenja

vlada beseda. Zelo malo prostora ostaja za vizualizacijo. »Imamo občutek, da vizualno opazovanje pripada nepisanim ljudstvom in umetnikom. Ne zaupamo vizualnim pojavom in iščemo pisna navodila za vodenje našega sklepanja« (Collier & Collier 1986, 154).

Razen tega razvoj vizualnosti ni enak po vsem svetu. V zahodno-evropski civilizaciji je drugačen kot v tretjem svetu. Zato lahko predvidujemo, da »vizualna pismenost«, kot ta pojav imenuje Epskamp (1983), ni samo po sebi razumljiva univerzalna vrednota. Še posebej pa je nedorečen odnos med filmom in etnologijo (antropologijo, etnografijo), kar označuje Wheelerjeva misel: »Ukvarjanje s sliko v znanosti je še naivno — znak se zamenjuje z realnim objektom« (Sulikowski 1986).

Tudi Balikci (1988b, 32) svari pred pretiravanjem: »Vse to govorim z jasnim razumevanjem, da avdio vizualni zapisi (to je etnografski film) niso nadomestek zapisanih opisov in analiz, ampak dodatek in to pomemben«. Tudi Heider meni, da »noben film ne more posredovati vseh informacij, ki jih zahtevamo od etnografije« (Heider 1976, 127). Podobno meni Collier, da tehnična oprema, razen v redkih okoliščinah, ne more nadomestiti opazovalca (Collier & Collier 1986, 149).

Bilo bi seveda nevljudno in v pričujočem tekstu neproduktivno, zmanjševati pomen vizualij pri raziskovalnem delu samo zato, ker film in video pač ne moreta posploševati in teoretizirati, kot to delajo pisci znanstvenih razprav. Zato pa film zmore toliko drugih stvari. »Namesto z abstraktnimi in posplošenimi simboli, ki jih izražamo z besedami, nas film oskrbi s konkretnimi in specifičnimi slikami. Te slike nam ujamejo več kulture, kot jo zavestno lahko zaznamo« (Hockings 1988, 220). Verbalni način more preskrbeti analitične informacije o svetu, medtem ko vizualni način proizvaja sintetična stališča. Zato pa še ni treba preprosto odriniti filmskega medija v sfero umetnosti. Film je res tudi umetnost, vendar bi bilo v tem pogledu produktivneje upoštevati, kaj družiti umetnost in znanost, ne pa kaj ju razdvaja (Skiningsrud 1987, Križnar 1994d).

Na področju filma v okviru vizualne antropologije je po zaslugi številnih znanstvenih srečanj in objav dokaj dobro razvidna problematika etnografskega filma v razponu od dokumentaristične tradicije do vizualiziranih etnografskih tekstov v slogu Davida MacDougalla. Po mnenju Asena Balikcija je nek film bolj etnografski od drugega, če zadošča naslednjim opredelitvenim merilom:

1. Strategija neposrednega snemanja (»in vivo«), brez scenarija, režije, aranžiranja in profesionalnih igralcev.
2. Sodelovanje antropologa ali etnologa vsaj pri eni of faz realizacije.

3. Vsebinsko prednost imajo neevropske kulture, posebno ekso-  
tične. Ta postavka izvira iz tradicije etnografskega filma, čeprav  
se v današnjem času etnografski film usmerja tudi v evropska  
ruralna in urbana okolja.
4. Uporabnost etnografskega filma v univerzitetni učilnici.
5. Razvidna relacija filma do objavljenih monografij. Ta kriterij  
dosegajo le redki dokumentarni filmi.
6. »Etnografska resnica« filma kot najvažnejši kriterij.

Po Balikciju je »resnica« v etnografskem filmu prizadevanje, da bi bil etnograf »v posamezni sekvenci in v globalni kompoziciji moralno odgovoren za zapis in interpretacijo lokalnega načina življenja z največjo empirično zvestobo in približevanjem deskriptivnemu modelu filma« (Balikci 1988b, 34).

Merila, ki jih je za etnografski film postavil Jay Ruby (Glej 6. poglavje, str. 92), se od Balikcijevih razlikujejo po tem, da ne nakazujejo niti razmerja med znanstvenikom in filmarjem, niti namenskosti etnografskega filma. Balikci pa se očitno zavzema za tip etnografskega filma s pomembno vlogo v izobraževalnem procesu, ki ga pod nadzorom znanstvenika realizirajo profesionalni filmarji.

Vendar se zdi, da niti Rubyjeva niti Balikcijeva merila ne morejo v celoti izčrpati problematike etnografskega filma. Ob njih moramo upoštevati še razpon med filmom kot dokumentom in filmom kot kinom (»cinema«). Na tej ravni se odvija pomembna dinamika razvoja etnografskega filma, zlasti o vprašanju, pod kakšnimi pogoji lahko film vstopi v raziskovalni proces.

Prvo stran (film kot dokument) zastopa metodologija etnološkega in etnografskega filma IWF v Göttingenu. Znanstvena etnografska filmska dokumentacija mora, po tej, zadovoljiti naslednje zahteve: »enotnost prostora, časa, skupine in akcije, skupaj s podrejenostjo kronologiji v končni verziji filma. Umetne manipulacije med snemanjem ali pri montaži niso dovoljene« (Fuchs 1988b). Zelo podobne so zahteve Karla Heiderja (1976) po podrejenosti filma etnografskemu razumevanju kulture. Pod določenimi pogoji, ki jih nadzoruje znanstvenik, lahko vizualni dokument postane vir za znanstveno preučevanje vsebine, ki jo vizualija prikazuje.

Druga stran (film kot kino) je dosti raznovrstnejša. Filmske in avtorske sestavine dajejo etnografskemu filmu neobvladljiv polet, ki po eni strani močno transformira in reducira avtentične informacije, po drugi strani pa predstavlja izziv za proces analize in dekodiranja vizualnega izdelka, s čimer je odprta pot do novih dimenzij vizualnih raziskav. Med

produkti upoštevanja cineastičnih posegov v dokumentarnem etnografskem filmu je na prvem mestu Rubyjeva reflektivnost. Ruby (1982) trdi, da je najvažnejša stvar, ki se zgodi v vsakem etnografskem filmu, dejstvo, da je bil film sploh narejen. Razvidnost procesa realizacije daje etnografskemu filmu znanstvenost in analitično vrednost. Filmi, ki ne vsebujejo podrobnosti o procesu realizacije, so zgolj impresionistični dokumenti. Sem sodi večina dokumentarnih kinematografskih in televizijskih filmov na antropološke, etnološke, etnografske in folkloristične teme. V tej skupini so vsi vizualni dokumenti lahko vir za znanstveno preučevanje kulture, ki ji pripada producent vizualije.

Začetek vloge filma v znanosti navadno povezujemo z začetki kinematografije. Na področju etnologije, etnografije in antropologije je v resnici to obdobje komaj nakazalo potencialne možnosti vloge filma, vse do trenutka, ko je film prinesel raziskovalcu iz oddaljene dežele uporaben vizualni zapis o kulturi — vsaj minimalno strukturiran filmski tekst. »Primarni cilj filma je povedati zgodbo subjekta s sledenjem njegovi aktivnosti v določenem časovnem obdobju« (Paulgaard & Jenssen 1987). To lastnost pa bi težko pripisali npr. Haddonovim, Spencerjevim ali Pöchovim pionirskim posnetkom.

Izdelavo in upoštevanje filma-kot-teksta sta omogočili dve podmeni, ki si celo nasprotujeta, kot bomo videli kasneje: Arnheimova teza o dominaciji vizualnosti v procesu mišljenja in razumevanja ter Worthova semiotika etnografskega filma.

Po MacDougallovem mnenju film lahko sodi med tekste (MacDougall 1978). Pred njim se je o tem spraševal že Jay Ruby (1975): ali je etnografski film filmana etnografija? Tako obravnavanje filma, ki je prvi predpogoj za uporabo filma v znanosti, je povzročilo, da razlik med pisnim in filmskim tekstom ne gledamo več v luči polarizacije, ampak se sprašujemo, kaj nam vsak od njiju odkriva sam o sebi. Film-kot-tekst je predvsem film trajanja, kot ga je označil Bazin, za razliko od filma eisensteinovske montaže, pri kateri so kadri reducirani na ikonične znake.

Naslednji predpogoj za uporabo filma v znanosti je razjasnjenje interakcije med snemalcem in subjektom. Ključ je v ugotovitvi, da informator vpliva na potek terenskega dela (Hughes-Freeland 1989). Ta proces se kaže v različnih metodah, ki jih je prakticiral etnografski film (observacijska, participacijska) in načinih (reflektivnost, emičnost, reflektivnost, bio-dokumentarec, itd), da bi kompenziral motnje. Teoretska podlaga emičnosti, reflektivnosti in bio-dokumentarca je hkrati velik prispevek vizualne antropologije k razreševanju podobnih motenj pri konvencionalnih terenskih metodah v antropologiji in etnologiji.

Obdobje vizualne antropologije in s tem resnejše prizadevanje za produkcijo terenske vizualne dokumentacije se je začelo pred drugo svetovno vojno. V tehničnem pogledu ga označujeta fotoaparata Leica in priročna 16 mm filmska kamera. To obdobje se zaključuje s projektom *Balinese Character* (1942) Meadove in Batesona, ki ga vodi paradigma večmedijskih antropoloških zapisov (terenske beležke, tonski zapisi, foto, film).

Model uporabe filma v tem obdobju bi lahko označili kot vizualno monitoriranje. Ker je raziskovanje oddaljenih kultur drago, skušajo raziskovalci na terenu čimveč snemati in doma v miru analizirati posnetke. Iz tega se je razvila t.i. raziskava kulture na daljavo, ki je imela sprva pragmatične cilje — kulturno in psihološko preučevanje vojaškega nasprotnika. Ruth Benedict je vodila analizo japonskih vizualij in drugih kulturnih produktov, Gregory Bateson pa analizo dokumentarnih filmov iz nacistične Nemčije (De Brigard 1975, 32).

Ali ni v bistvu vsak dokumentarni film, ki ga posname raziskovalec iz kulture A o kulturi B vizualno monitoriranje? Ameriška izkušnja vizualne antropologije je spodbudila usmeritev v analizo vizualnih dokumentov in obravnavanje filma kot ne-umetnosti (*non-art*), o čemer je razmišljal predvsem Worth (Gross 1981, 11). Pri tem je ugovarjal Arnheimu, češ, da je tisto, kar vidimo in kar mislimo, določeno ravno toliko z našim simbolnim sistemom in reprezentacijo stvarnosti kot s stvarnostjo samo (isti, 20). Njegovo oporekanje Arnheimovi dominaciji vizualnosti lahko razumemo, če vemo, da se je Worth zavzemal za vizualni tekst kot jezikovni sistem. Jezik pa ni samo stvar uma, ampak kot kaže povezuje med jezikom in neverbalno komunikacijo (*body language*), tudi stvar biološke danosti človeka.

Odkritje semiotike etnografskega filma je omogočilo, da s pomočjo vizualne tehnologije obravnavamo tudi našo lastno kulturo in civilizacijo, ne samo oddaljene tuje kulture. Ukinjanje razlikovanja med verbalnim in vizualnim procesiranjem šele omogoča Chiozzijev »pogled od blizu« (Chiozzi 1991b). Raziskovalec, pripadnik kulture A, zdaj snema kulturo A. To sem nekoč parafraziral kot vlogo etnološkega filma, ki gleda na nas same kot na domorodce naše lastne civilizacije.

Tako sta film in z njim video doživela demistifikacijo na ravneh dveh polarizacij, ki sta tudi posledici dihotomije zahodnega sveta in ki sta močno ovirali razvoj vizualnih raziskav. Na eni strani sta si nasprotovale pojma znanstveno — umetniško, na drugi strani pojma verbalno — vizualno. Zasluga vizualne antropologije je, da sta ti dve polarizaciji na področju vizualnih raziskav zdaj v dobršni meri preseženi.

## 9. OBRISI VIZUALNE RAZISKAVE

*»To niso fotografije, to so zgodbe«.*

R. J. Waller

FOTOGRAFIJA, KI POSLUŠA. FOTO ALBUMI, DOMAČI VIDEO IN KABELSKA TV KOT FOLKLORA. OKOLJE SIMBOLOV IN MITOV KOT PREDMET VIZUALNE RAZISKAVE. IZSTOP IZ VIZUALNE ANTROPOLOGIJE. RAZVOJNE STOPNJE VIZUALNE RAZISKAVE.

Analiza in prevod vizualnih informacij v verbalno obliko sta odločilni postavki vizualne raziskave. »Med sliko in njeno verbalno artikulacijo je pomemben presežek informacij, ki ga znanost še ne zna v polni meri izkoristiti« (Križnar 1991). S tem pojavom se sreča vsak etnolog, ki upošteva vizualne vire in jih želi interpretirati ali kako drugače ovrednotiti. Na simpozijih Mednarodnega združenja etnologije in folklore (SIEF) so večkrat obravnavali etnološki študij slik kot tradicijske prvine. Na 3. simpoziju leta 1988 so v zaključnih diskusijah ugotovili, da etnologi ne premorejo pravega instrumentarija za analizo vizualnih pojavov. Gledano z njihovega stališča »bi etnografi morali raziskati ne samo ljudsko vizualno kulturo, ampak tudi razvoj vizualne semiotike« (Voronina 1989).

Na področju raziskav s pomočjo fotografije je ključna referenca še vedno Collier (1967) s svojo izvirno metodologijo. Pred njim sta etnolog in antropolog fotografirala le tiste kulturne elemente, ki so se po končani raziskavi pokazali kot pomembni. Collier pa uči induktivno vlogo fotografije, podobno kot to velja za vse druge raziskovalne tehnike na terenu. Terenski raziskovalec fotografira tudi tisto, česar še ne razume, pa bo ravno s pomočjo fotografije kasneje lažje razumel. Njegova fotografija bolj postavlja vprašanja kot potrjuje ugotovitve. Fotografija postane proces in ne produkt terenskega dela. (Collier 1967, Collier & Collier 1986). Heidi Larson označuje to vlogo fotografije z izrazom »fotografija, ki

poslušča« (*Photography that listens*) (Larson 1988). Taka fotografija izzove refleksivnost in omogoči vprašanja, ki si jih sicer ne bi niti zastavljali (Malmsheimer 1987).

Prednost fotografije pred filmom je v njeni splošni razširjenosti in preprosti ter ceneni tehnologiji. Na terenu se nahaja veliko število fotografskih dokumentov, od sistematičnih zbirk do družinskih albumov, ki so vsi lahko predmet vizualne raziskave. Fotografija je postala »ljudsko« komunikacijsko sredstvo. Skoraj ni družabnega dogodka, da ne bi eden od udeležencev prinesel fotoaparata in vsaj ob zaključku posnel skupinske fotografije. Sam sem bil gost na zlati poroki, kjer so se po dolgih letih srečali daljni sorodniki. Večina žensk je imela v torbicah prav za to priložnost albume s fotografijami svojih otrok in vnukov. Skupno ogledovanje fotografij je sprožilo dolge pogovore z izmenjavo informacij, ki bi sicer ostale zamolčane ali pozabljene.

Film ni nikdar dosegel take razširjenosti kot fotografija. V zadnjem času njegovo zamudo nadomešča video. Vse več zasebnikov uporablja video kamero namesto fotokamere, vendar se video kasete ne more primerjati s fotografijo v enostavnosti prikazovanja. Kljub temu pa danes lahko načrtujemo raziskavo družinskih video posnetkov enako, kot to delamo s fotografijo. Primer tega je študentska seminarska naloga Bernarde Potočnik z naslovom *Šranga na Viru pri Domžalah* z istoimenskim video filmom (1992). Osnova naloge je spominski amaterski video posnetek. Intervjuji z udeleženci šrange, dve leti po dogodku, so omogočili avtorefleksijo informatorjev. Tako ima gledalec poleg lastnega na voljo tri poglede na isti dogodek: snemalčev pogled, raziskovalkin pogled in pogled udeležencev.

V zadnjem času tudi pri nas raste vse več lokalnih kabelskih sistemov. Njihov program zapolnjuje prostor med domačim videom in nacionalno televizijo, ne samo v vsebinskem pogledu, pač pa tudi v pogledu kodiranja vizualne komunikacije. V teh oblikah televizije vidimo porajanje nove folklore, nove ljudske kulture, ki temelji na sodobni elektronski tehnologiji. Podobno kot v družinski fotografiji in hišnem videu, se tudi v produkciji lokalne kabelske TV ne uporabljajo klasične estetske vrednote. Razkrivajo se neinhibirani ustvarjalni potenciali, ki prinašajo nove prvine v družbeno življenje lokalnih skupnosti in s tem tudi nove kvalitete v vsakdanjik družine in posameznika. Na novih »slikovnih igrah« kabelske TV je zgrajena vizualna stimulacija gledalca. To je pravi laboratorij za ugotavljanje socialnega izvora vizualnih konceptov.

Worth in Ruby sta konec 70. let predlagala raziskavo, pri kateri bi največ pozornosti posvetili interakciji med člani lokalne skupnosti in vi-

zualno simboličnimi dogodki množičnih občil ter popularne, pretežno slikovne kulture v ameriški lokalni skupnosti (Worth 1981d).

Razsežnosti vizualne raziskave moremo iskati v uporabi vizualne tehnologije, vendar na način, ki presega dosedanje izkušnje na področju vizualne antropologije. Pridobivanje vizualnega gradiva kot vira temelji na izboljšani tehnologiji in na izpopolnjeni metodologiji njene uporabe. Analiza vizualnega gradiva uporablja spoznanja percepcijskih raziskav in teorije medijev. Predmet raziskave ni več samo vsebina, prikazana na posnetkih, ampak simbolna govorica slike, ki ustvarja sisteme novih mitologij. »Zadnjih nekaj sto let se je naše iskanje razumevanja konteksta in okolja premaknilo od študija fizičnega sveta do študija biološkega in socialnega konteksta, znotraj katerega delujemo. Zdaj je postalo očitno, da živimo in delujemo znotraj konteksta četrtega velikega okolja — simboličnega. To okolje je sestavljeno iz simbolnih načinov, medijev, kodov in struktur, v katerih komuniciramo, ustvarjamo kulturo, postajamo socializirani. Od teh načinov je najbolj prodoren in najmanj razumljen vizualno-slikovni« (Worth 1981d).

Vsak kulturni izraz se manifestira v obliki simbola (Marazzi 1988). Vizualni mediji pa ustvarjajo vzporedne simbolne svetove, ki jih ljudje uporabljamo za konstrukcijo svoje lastne realnosti. Na ta način so vizualni mediji privzeli nekdanjo vlogo mitov. Vprašanje je samo, ali je poreklo simbolov kot sestavin današnjih mitov mogoče natančno določiti ali pa so tudi oni, čeprav produkti najmodernejše tehnologije, kljub vsemu le izraz kolektivnega nezavednega?

S tem vprašanjem sem se srečal ob obravnavanju avtomobilskih oznak kot nacionalnih simbolov v času osamosvajanja Slovenije (1991-1992). V tistem času so lastniki avtomobilov na razne načine prekrivali uradno mednarodno oznako »YU« in jo nadomeščali z različnimi nacionalnimi simboli. Po eni strani je bilo to neke vrste simbolno vojevanje in izraz mešanice patriotizma in nacionalizma, po drugi strani pa sem v teh osebnih domislicah odkrival znake nezavednega mitičnega kolektivizma (Križnar 1993). Podoben pojav je videl Aleš Erjavec v simbolni vlogi planinske fotografije. »Drugače kot pri večini narodov, predstavljajo gore v Sloveniji edinstveni simbolični lokus identifikacije in kolektivne subjektivitete« (Erjavec 1994).

V svojem pisanju se stalno vračam k problematiki etnografskega filma, ker v njegovi evoluciji vidim ključ za razumevanje pojma vizualnih raziskav. Njihov nastanek je omogočila ločitev od dokumentarnega (etnografskega) filma. Z njimi se počasi izvijamo tudi iz območja vizualne antropologije, ker se z vizualijami ne srečuje več samo antropologija.



Strateški okvir vizualnih raziskav je zблиžanje vizualne in verbalne informacije-komunikacije pri znanstvenih raziskavah. V tem okviru tudi snemamo in montiramo, vendar svojih izdelkov ne odevamo več za vsako ceno v blišč umetniškega filma. Teoretiki in praktiki vizualnih raziskav so namreč razkrili svojim kolegom znanstvenikom in umetnikom, da je cesar nag, kar je bilo za nekatere šok, za druge pa olajšanje.

Na začetku tega toka sta Boas in Meadova s filmom kot zapisom kulture v kontekstu, sledita Asch in Marshall s samo-vsebujočo filmsko sekvenco (*self contained film sequence*), podobno najmanjši tematski enoti IWF, MacDougall s filmom-kot-tekstom, nato Worth in Adair s projektom Navajo, Worth s filmom kot jezikom, filmom ne-umetnostjo, filmom komunikacijo in semiotiko ter Ruby z reflektivnostjo in filmom kot kulturnim aktom. V Franciji pri Claudine de France izstopa podrobni filmski opis na osnovi Rouchevega participacijskega etnografskega filma in njegova analiza z zanemarjanjem kontekstualnega okvira.

Če drži ugotovitev, da delo Meadove temelji na filmu kot zapisu, ki ima bazo v muzejih in da v premiku od muzejev k univerzitetnim oddelkom deskripcijo vse bolj izpodriva analiza, potem je razumljivo, da v tem globalnem procesu ne moremo videti kontinuitete, ampak prelom. Iz tega preloma rastejo na celotnem obodu etnografskega filma vizualne raziskave, katerih glavno izhodišče je dovolj visoka stopnja metodološke opredelitve vizualnih dokumentov. V tej osvetlitvi si lahko predstavljamo vizualne raziskave kot razvoj v naslednjih stopnjah:

1. Zavest in prepričanje o pomenu vizualne dokumentacije: foto, film, video za preučevanje in poučevanje.
2. Uporaba vizualne tehnologije na terenu za pridobivanje arhivskega in študijskega gradiva kot vira.
3. Produkcija dokumentarnega (etnografskega) filma raznih namembnosti (šola, kino, TV), ki vsebuje izsledke etnoloških ali antropoloških raziskav.
4. Vizualne raziskave kot kombinacija terenskega snemanja, montaže, analize etnografskih filmov, lastnih ali najdenih vizualij in vizualnih komunikacij ter objave izsledkov.

Omenjene stopnje lahko gledamo v evolucijskem nizu ali pa kot sočasne oblike delovanja na področju vizualnih raziskav. Razvoj na tem področju je silno raznolik, ker je odvisen od stopnje metodološke razvitosti posameznih znanstvenih panog v različnih okoljih. Tako npr. Balikci ugotavlja, da je zapuščina Margaret Mead v Ameriki v glavnem pozabljena, upoštevajo pa jo v več deželah tretjega sveta, »v zgodovinskih okoliščinah, ki so podobne tistim, ko je Boas prvič pristal na tej celini« (Balikci 1986).

To bi lahko veljalo za prve tri stopnje, medtem ko je četrta še vse preveč nedorečena, da bi jo lahko kot izgotovljeni model prenašali v poljubna okolja.

Do neke mere bi o situaciji vizualnih raziskav lahko podali podobno mnenje, kot ga je Tomaž Brejc za umetnost ob koncu tisočletja: »Umetnost je danes prav tako nepregledna, nepredvidljiva in neobvladljiva, kot je vse, kar nas obdaja. To ni pomanjšani svet, umetelni minimundus, temveč je globalen, multikulturni pojav, prežet z aktualnimi vprašanji spolnosti in rase, feminizma in politične korektnosti, kanona in meritornosti; sploh si ne želi prevrednotenja vseh vrednot, marveč vztrajno išče nove kriterije in smisle« (Brejc 1995).

## 9.1. Sklepne misli

»Ena od kvalitet vizualne znanosti je, da omogoča čutno povezavo s svetom.«

Wayne Wheeler

Množična produkcija vizualne dokumentacije v zadnjih desetletjih je pripeljala do razmisleka o pravih razsežnostih uporabe vizualne tehnologije. Na podlagi tega razmisleka se kažejo obrisi nove discipline, ki jo pogojno imenujemo *vizualne raziskave* in temelji na izkoriščanju potenciala vizualnih podatkov ter vizualne tehnologije. Na tej ravni bi lahko rekli, da je vizualna raziskava postopek dela z vizualnimi informacijami v znanosti, ali pa v raziskovalni praksi izražena težnja po upoštevanju vizualnih razsežnosti kulture.

Razmisleki in sklepi o izkušnjah na področju vizualne antropologije in etnografskega filma so privedli do naslednjih načel ali izhodišč, katerih poreklo smo spoznali v prejšnjih poglavjih:

1. Heisenbergov princip (snemanje vpliva na preučevano kulturo).
2. Medialnost (filmski dokument je pričevanje o srečanju dveh subjektov ali kultur).
3. Soudležba (pri realizaciji vizualije naj po možnosti enakopravno sodelujeta raziskovalec in njegov informator).
4. Semiotika (film kot znakovni sistem, film je tekst).
5. Refleksivnost (za znanstveno rabo mora biti iz filma razvidna raziskovalna in filmska metoda).

Vizualna raziskava je tudi metoda, a le v tistem segmentu, ki zahteva uporabo tehnologije in postopke v zvezi s tem. Med njimi je treba omeniti tako snemanje kot predvajanje izdelkov informatorjem in širši publiki.

Vizualne raziskave zasedajo v antropologiji in etnologiji posebno mesto, ker zahtevajo specifično znanje. K temu prištevamo predvsem večino rokovanja z vizualno tehnologijo in poznavanje teorije vizualnih medijev ter dosedanjih izkušenj na področju vizualne antropologije in vizualnih raziskav.

Stopnja vizualnosti raziskave je določena s koristjo, ki jo vizualne informacije prinesejo etnološki raziskavi. Zato med kazalce vizualne raziskave šteje tudi objava ugotovitev, nastalih v njenem okrilju. Številni ugovori proti resnemu uvajanju vizualnih raziskav v etnologiji temeljijo na očitku o pomanjkanju tehtnih analiz vizualij in vizualne kulture.

Nekatere ugotovitve kažejo, da je danes že preveč posnetega gradiva, ki ga nihče ne uporablja. Mnogi avtorji začudeno ugotavljajo, da kljub sistematičnemu zbiranju filmske dokumentacije pri Encyclopaediji Cinematographici IWF, še nihče ni porabil tega gradiva za eno samcato etnološko ali antropološko primerjalno analizo (Balicki 1988a, Hockings 1988, Ketelaar 1983). Isto velja za ameriške arhive znanstvenega filma — National Human Studies Film Center (NHSFC) (Ketelaar 1983). Pri nas je bil tak primer Kuret, ki pri svojih študijah, kot smo videli, ni upošteval niti lastnih filmov.

Razumljivo je, da priznavanje vizualnih raziskav kot upoštevanja vredne specializacije v okviru antropologije in etnologije zahteva določne premike v mišljenju posameznika in stroke. V prvih poglavjih smo ugotavljali povezavo med spremembo metodologije in uvajanjem nove vizualne tehnologije že v začetku stoletja. Tudi danes številni avtorji povezujejo nov pristop k vizualnemu gradivu s spremembo teoretske predpostavke. »Zato etnografovo delo odseva novo teoretsko usmeritev v raziskave vizualnega gradiva kot posebnega gradiva, ki orisuje vsakdanje življenje in duhovno kulturo različnih razredov in družbenih skupin« (Voronina 1989).

Slovenska etnologija je veliko spremembo metodologije doživljala v 60. letih, ko se je njen interes premaknil s kulturnega pojava na njegovega nosilca, s preteklosti na sodobnost in z reprezentativne narodno pomembne tematike na vsakdanje življenje. To je povzročilo ponovno ožvitev zanimanja za uporabo filma, ki je najprimernejši za beleženje človekovega vedenja.

Merila CIFE, ki so spočetka samo prenašala nauk Margaret Mead v Evropo, so se kasneje prilagodila diferenciranemu evropskemu gledanju na predmet antropologije, etnologije in sociologije. Na temeljih ameriškega nauka je pobudo na področju vizualne antropologije prevzela Evropa. To se odraža v preoblikovanju CIFE v CIFES in kasneje v CIFH ter še kasneje ustanovitev EAVSoM, kar so hkrati stopnje vse jasnejšega zarisovanja vizualnih raziskav tudi na terminološki ravni. V Evropi je preveč različnih antropo-etno-folklorističnih disciplin, da bi se vizualno raziskovanje moglo z imeni povezati z eno od njih. Ni zgrešeno, če danes sodobno pojmovanje vizualnih raziskav vidimo predvsem v okviru evropskih humanističnih znanosti.

Kuret je preko CIFE sprejemal le produkcijski segment modela etnografskega filma (urgentna snemanja), ne pa tudi analitičnega, ki je tudi že nastajal v njegovem času. Ni pretirana ugotovitev, da je bil Kuret med vsemi slovenskimi etnologi najbližji učenju Margaret Meadove na področju etnografskega filma.

V Sloveniji smo v 70. letih začeli tam, kjer je Kuret prenehal konec 50. let — pri urgentnem snemanju prežitkov kulture, s postopnim usmerjanjem pozornosti od predmetnih postopkov in ritualov na socialno komponento kulture, na vsakdanje življenje, in kot smo videli, tudi na formalne eksperimente.

Balikcijevo tezo o prehodu od deskripcije (muzeji) do analize (univerza, inštituti) lahko prenesemo k nam le z določenimi omejitvami, ker nobena od naših etnoloških ustanov ni uporabljala filma posebej v deskriptivni in posebej v analitični fazi ali pa filma sploh niso uporabljale. Pa vendarle. Ideja o uporabi filma je povezana s folkloristiko, ki je prva dobila Folklorni inštitut leta 1934. Etnologija je dobila stolico na univerzi tik pred 2. svetovno vojno (brez uporabe filma), Inštitut za slovensko narodopisje pa je bil ustanovljen leta 1951 (Kuret posname prvi film leta 1956).

Proces institucionalizacije na področju vizualne antropologije oz. vizualnih raziskav je potekal še z večjim zaostankom. Kuretova pobuda ob koncu 60. let je bila zavrnjena, Avdiovizualni laboratorij kot sedanji pobudnik vizualnih raziskav v etnologiji pa je bil ustanovljen pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU leta 1983. Redna predavanja iz predmeta vizualna antropologija potekajo na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete v Ljubljani od leta 1994.

Stoletno epizodo umetniškega in dokumentarnega filma je spremljalo samospraševanje znanstvenikov o uporabnosti filma v znanosti. Tako imenovani filmski jezik je postavil v ospredje konstrukcijo metarealnosti, lastnost mehanske reprodukcije realnosti pa potisnil v ozadje. Razvoj filma v smeri fikcije tudi na področju dokumentarnega filma je odvrnil znanstvenike od uporabe filma, saj so se spraševali, koliko je v dokumentarnih filmih sploh še avtentičnosti, in ali ni vse skupaj en sam trik z namenom pritegniti pozornost gledalcev. Luc De Heusch se je odkrito spraševal, ali je film v družbenih znanostih sploh lahko instrument raziskave. Bolj je bil naklonjen mnenju, da je film izvirna metoda izpostavljanja problema ali konkretne situacije s pomočjo samih informatorjev in to predvsem s sklicevanjem na gledalčevo inteligenco in občutljivost (De Heusch 1988, 153).

Iz podobnih pomislekov morda izvira dvom akademskega sveta in

oklevanje glede filma in videa kot upoštevanja vrednih instrumentov znanstvene raziskave.

So pa tudi številni razlogi praktične narave. Proizvodnja etnografskega filma in kvalitetne vizualne dokumentacije je povezana z razmeroma drago tehnično opremo in z dodatnim izobraževanjem, kar draži raziskovalne projekte. Zdi se tudi, da mladi raziskovalci raje ostajajo blizu glavnega toka njihovih ved in ne marajo tvegati z novimi metodami in tehnikami, v čemer jih podpira tudi rigidna in birokratizirana raziskovalna politika. Zato je to področje dolgo ostajalo brez ustrezne institucionalne zaslombe.

V najširših etnoloških krogih, podobno kot tudi v drugih humanističnih in družboslovnih panogah, še ni povsem jasen status vizualnih raziskav. Njihovo področje še ni jasno definirano.

Tradicija vizualnih zapisov kulture pri nas vsekakor povezuje vizualne raziskave z etnologijo, medtem ko preučevanje sodobnega vizualnega okolja kot simbolnega načina komuniciranja, ki je eminentna tema vizualne raziskave, ni samo v domeni etnologije. To pomeni, da je upravičena trditev o specifičnosti, večdisciplinarnosti in avtonomnosti vizualnih raziskav.

Vsekakor pa danes etnologom, po zaslugi »nelociranega« znanja na tem področju, h kateremu pa so največ prispevali heretiki iz vrst antropologov in etnologov, lažje razložimo položaj vizualnih raziskav kot prej, ko je že sama omemba vizualne antropologije ali filma vzbujala občutek poseganje v neznano.

# VISUAL RESEARCH IN ETHNOLOGY

## 1.

Ethnology and anthropology as empirical scientific disciplines need constant supply of new, empirically gained data. On-field work is »conditio sine qua non« for the existence of both. Therefore it is easily understood that the ethnologists wish to improve the methodology of visual records as much as they can.

It is but in the last few decades that we can talk about visual research in ethnology, when visual technology became more and more familiar among the ethnologists, and together with it also the use of visual data in science. Today we are witnesses to giving birth to a new humanistic subdiscipline; some call it visual science which emerges on the section of different related branches — anthropology, ethnology, ethnography, sociology, social history and social geography.

It is but from the IX. International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences (ICAES, Chicago 1973), when the collection of papers (*Principles of Visual Anthropology*) (Hockings 1975) was issued, that we can talk about visual anthropology as a global, international reference.

Chiozzi grounds the placing of Darwin among the great-grandfathers of visual anthropology by the usage of photography as an important source in his book *The Expression of Emotions in Man and Animals* (1872). Darwin realized that photography on itself was not yet a datum but merely a means for collecting and for the analysis of data.

When Margaret Mead (the beginner of a systematic use of photography and film in the anthropological research) was writing her famous introduction *Visual Anthropology in a Discipline of Words* (Mead 1975) the whole sphere was on a very important crossroads. The technology of a 16-mm film was at its climax, the electronic technology of a picture was entering the scene and planet's conscience of endangerment of numerous

ethnicities and cultures was alive. But on the other hand, something was hardly being born – a notion of what to do with all the visual documents, how to preserve them, analyse them, distribute them. At that time only few scientists could imagine all the extensions of entering of visual information into researching the culture.

Despite of different angles of approach we can now more clearly define the today's framework of the term visual research. On one side this is a production of visualities (ethnographic film, research film) which is led by the interests of a researcher. Rundstrom, for example, talks about »visual ethnography«, »visual ethnographic project« or »visual ethnographic techniques« (Rundstrom 1988, 317). Sometimes we meet the term »visual science« (Wheeler's thought in: Sulikowski 1986).

But on the other hand visual research presumes the research of visual dimensions of the culture (Collier & Collier 1986, IX), »study of visual and pictorial world« (Ruby 1988), the study of »vidistic meaning« (Worth 1981d, 202), the study of »visual culture« and »environment of visual stimulators« (Kunt 1990, 350).

In the year 1988 the book of the conference *Visual Explorations of the World* (University of Pennsylvania, Philadelphia 1985) was issued. Under its light documentary films, ethnographic films, film documentation and all visual manifestations of the man can be the object of ethnological or anthropological examination.

With such an understanding of visual research we surpass the discussion about the nature of an ethnographic film, about its relationship to anthropology and science in general. This discussion was productive in a period 1955-1985, which is, as Loizos states, the period of the most important innovations in the ethnographic film (Loizos 1993). Therefore it is not a coincidence that Heider dedicated his whole book *Ethnographic Film* (first issue in 1976) to the question of relationship between the film and ethnography or anthropology (Heider 1976). Reflection on the relationship between ethnographic film and anthropological theory was maybe most effectively concluded by sharp Paul Hockings with the realization that the anthropology is deductive and empirical, and that filmig is phenomenological (Hockings 1988); thus the dispute about their relationship is justified.

Nevertheless, the great personalities of this period (Timothy Asch, Asen Balikci, David MacDougall, Robert Gardner, Karl Heider, IWF Göttingen, Allison and Marek Jablonko, John Marshall and Jean Rouch) helped to create also the basics of visual anthropology and visual researches by creating the history of an ethnographic film.



As we have seen, creating a term »visual research« is a dynamic knot of various individual efforts which do not always run linearly. Among the beginners we should in the first place mention John Collier jr., who already used the term »visual research« in his book *Visual Anthropology* (1967). This lonesome predecessor is the only important link in the development of visual anthropology from pioneer period with Mead and Bateson to the middle 70's. Even nowadays we can hardly say that on a field of visual research there is already generally accepted the following Collier's supposition: »With the help of photography we learn to see through aborigine eyes« (Collier & Collier 1986, XVII).

The central ingredient of visual anthropological legacy of Mead is the complex of multi-media on-field records. This part of her legacy is a direct continuation of anthropological programme which was already outlined by Boas. At that time the discipline had its institutional basis in the museums which are by themselves meant for storing records. Balikci found out that moving anthropology from the museums into university departments was accompanied by transformation of anthropological discourse from descriptive to analytical. »It seems that records and analyses exclude each other« (Balikci 1986).

It might be the reason why the ethnographic film was then looking for a shelter in the arms of the Documentary. Mead's anthropology was focused mostly on the relationship between personality and culture. It's easy to see that the film is a very convenient media for servicing such methodology, while directing anthropology towards other relationships in culture takes away a good part of persuasion and usefulness from the film camera.

## 2.

How this process went on in Slovenia I will try to show with a representation of basic characteristics of the three personalities in chronological order.

Matija Murko – the role of the photography in the on-field research is determined by the importance of non-verbal information of cultural context. Murko is the first who de facto took into account sphere of the word and sphere of the picture in Slovenian ethnography. By that he shows that photography can be more than just a technical instrument and that actually this is a new field the meaning of which we still have to discover. His photographic project while researching Balkan's epic (1932) could be to some extent compared to the action of Franz Boas in 1930 among Kwakiutl (Ruby 1983). Even though Boas worked with film cam-

era and was mostly interested in relationship between race and culture which expresses itself through aesthetic forms, e.g. dancing and playing, the similarity with Murko lies in the fact that the usage of visual technology was in both cases dictated by anthropological or ethnographic theory, not only a mere fascination with the appearance of photography or cinema.

Metod Badjura (active in film in the period 1926-1969) worked on the production of Documentary with ethnographic topic and was ranked in the Slovenian film history as a communicator of national folklore values (Križnar 1994b). This characteristics can be clearly seen in Badjura's cineastic system as the whole and not that much in individual thematic elements. Ethnographic themes in Badjura's films are marginal and fragmentary shown. In his opus it is mostly about so called »staged authenticity« which is not very good support to the scientific research. Many Badjura's films lean on dramaturgy of an ethnographic event as it was previously found out by the ethnographer (Križnar 1994b).

Niko Kuret – his initiatives on the field of the ethnographic film (1956-1968) are (though vehement and fundamental) quite contradictory. He brought to us CIFE's fresh methodological strategy for the production of ethnographic films, but he only made it half way. He did not manage to launch the production of scientific film on the new principles and he was orientated to the past where the lenses of the camera can not reach. Thus he remained on the level of so called »salvage« or »urgent« ethnography.

Kuret obviously could not manage the transition from descriptive to analytical role of the film, which is shown in the fact that there is no visual data in the reference system of his numerous books and essays.

### 3.

The development of cinematographic technology gradually made it easier for the viewer to identify with the view of the protagonist. But film realism is not the main characteristics of an ethnographic film. The connection between the Documentary and an ethnographic film is based on a false supposition that the aesthetics of the realistic film makes best image of ethnography or culture.

According to Ruby, an ethnographic film has to meet at least four standards: 1. It has to be a film about the whole culture or about explicitly stated part of culture. 2. It has to be guided by either explicit or implicit theory of culture. 3. The method of research and film has to be evident from the film. 4. It has to use an evident anthropological lexicon (Ruby 1975).

Generally these Ruby's standards match the Karl Heider's supposition about the »ethnographicness« of the film reached by showing »whole bodies and whole people in whole acts« (Heider 1976). The third point already reminds us of later Ruby's demand for reflexivity of cinematographic research procedure.

Ruby opposes the thinking that subjectivity, which is assigned to film as art, is an automatic counterweight to objectivity, which is supposed to be the characteristics of positivism or quantification. Both have to be rejected. »The differences between art and science do not lie in the degree to which they reflect objective truth or are personalized responses to the world, but rather in the social norms of construction and evaluation employed by their practitioners« (Ruby 1990).

But in any case we can begin to look on a film as a cultural act i.e. as an ideological product. »We must recognize ethnographic films indeed all films, as texts amenable to cultural and critical analysis« (Ruby 1990).

#### 4.

Visual information is already present in reality which we are researching. The visual impulse releases our senses so that they actively contribute to responding to outer stimulants. In the opinion of the psychologists the man with his system of cognition surpasses the conventional theoretical scheme of living organism: stimulant-response (Trstenjak 1983, Arnheim 1985). In other words, perception is an active process which creates information. Visual technology (photo, film, video) enables us to note down visual information in its native environment, store it for longer periods of time and reproduce it again at anytime. Margaret Mead wondered at the resistance of the academic world to use the film camera as an instrument: »Those who have been loudest in their demand for scientific work have been least willing to use the instruments that would do for anthropology what instrumentation has done for other sciences - refine and expand the areas of accurate observation« (Mead 1975,10).

Marazzi also assigns to the film the possibility of so called »extend observation« (Marazzi 1988, 114).

Anybody who but intends to avail himself of visual documentation in science will justifiably ask himself whether the film language and written word are to the same extent problematic for describing empirical phenomena. The answer would be – no. The picture eliminates the mediator who chooses, generalizes, translates – i.e. desfigures the observed object or event. Visual data are sometimes special. They offer »unique

and valuable opportunity for feedback from both informants and colleagues and they enable us to disseminate our findings with a special and important kind of impact« (Freudenthal 1988).

Nobody makes any illusions anymore about visual documentation as a procedure of objective registration, freed from human factor. »Films do represent a preselection of material... In this respect film contains subjective as well as objective elements. Film is objective inasmuch as it focusses on everything. On the other hand, the choice of mechanical aids as well as the time/space factor, perspective, timing, are all subject to personal decisions. Therefore, it is not possible or even conceivable, to have a completely objective film« (Koloss 1983, 88). Maybe it would be easier if we were discussing the descriptivity of the film instead of objectivity. »The film medium, however, is essentially descriptive and particularly unsuited for the translations of analytical discourse« (Balicki 1986b).

## 5.

Every on-field researcher, especially the realizer of visual documentation, is faced with a question what is worth shooting with camera and what photographing. Morin in his joint report on VII, Symposium of CIFE (1959 in Perugia) (Kuret 1959a) already talked about what can be the subject of ethnographic films. He assigned them ritual and technological topics. Everything that reaches out of these two themes, gets in his opinion in trouble with realizing and defining. However we can very accurately define what is the subject of an ethnographic film or visual documentation, especially if we take into account ethnographic films produced up till now. For the basis we can have a supposition that a structure of culture is virtual and it exists only »in potentia«. While the manifestations of culture and their meanings are realized « in presentia«, like phenomenological level of human activity. In order to mediate the potential in culture we need words. With the film we can only record the manifestations of presentable cultural elements, which are mostly speech and activity. It is only later with editing that we can arrange the shots of cultural manifestations into the structure made after the pattern of potential ordering of culture.

Manifestations of the presentable in culture, which are shot by film or video camera, could also be called »thematic complexes«.

### *SPEECH (A)*

The first complex is speech. An informer is in front of the camera, talking. He answers our questions (an interview) or makes his own state-

ments. Other speakers may join him - they improvise or do it in accordance with the cameraman. Camera can come closer to the speaker or make a longer distance, but all the time its attention is on the speaker, it can also move in front of him, be in the parallel with him or can follow him. The cameraman pays attention also to non-verbal means of speech. Therefore, he does not insist on a close up, but presents the man in a frame which corresponds to the presentation of informant's body language.

The informer addresses the viewer directly and has therefore an opportunity to say his own opinion without any intervention. The dialect is full of different variants which would be lost in the transcription. Recently some ethnologists in their dissertations started to quote the phonetic transcription of informer's speech, which should mean the same as an visual interview: a direct address to the readers.

### *ACTIVITIES (B)*

The second thematic complex are man's activities. This is thematically a very wide area. It covers work and technological processes, customs and rituals with all their components: singing, dancing, playing. In these areas the camera is directed once towards more technical, material procedures, and once towards the behaviour of the man. The body language and non-verbal communication also belongs into this thematic complex.

Careful shooting of body techniques at various activities reveals us that body techniques are the basis for social techniques as well.

### *ENVIRONMENT (C)*

The third complex are natural and built environment - objects, products, architecture and landscape. In this area film and video have a rival in photography. Film and video camera can play an important part at measuring space and time, significant cultural categories.

The suggested systematics is merely a guide for structural thinking about the approaches to the production of visual documentation, and not the manual of rules for ethnological filming. The thematic complexes also differ from one another in shooting methods and techniques. Usually the ethnographic film or visual record contains all mentioned complexes and mix them.

Similar systematics of Claudine de France is founded on the determination of dominant features in culture which is in her opinion divided

into following groups: material techniques, ritual techniques and body techniques. With each one of them we also determine a general shot, filmic space of action and duration of observation (De France 1989). Her system is probably based on Leroi-Gourhan's thesis about the influence of biological evolution on a process of social evolution, which is also present in the evolution of understanding of space and time (Leroi-Gourhan 1990) — the fundamental categories of the film shot. In this light also the rituals and body techniques were the basis for the today's human verbal and symbolic language.

The next point which influences very much the character of an ethnographic film or ethnological visual documentation is the position of the camera. The cameraman in the place of a cultural event does not have a free choice of the point of observing, like for example the cameraman of a fiction film. Some positions are even forbidden for him. Jane Guéronnet finds out that for the documentary film there are three decisive levels of acting: »auto-mis-en-scène«, the angle of view and observing point. They can be influenced by the sharing of the territory between the cameraman and his object and by the cameraman's body technique (Guéronnet 1987).

## 6.

Cooperation with informers at shooting their activities and environment became the field of different methods. Mainly there are two possible ways.

The first way is observational method. The crucial point in an ethnological project is the research of the other. There is no pure observer, but there is a man with a camera who comes to a foreign culture from his world. He does not let his objects enter the creating of the film about themselves. In ethnology, this corresponds to so called »regard éloigné« of C.Lévi-Strauss. But Chiozzi opposes to this with his »lo sguardo da vicino« (Chiozzi 1991b). His views are founded on so called participatory method, which is the second possible way from already mentioned point of relationship between the researcher and his subject. But he goes even farther than Rouch's »anthropologie partagé«. »The situation demands a total reciprocity between ethnologist and his object of investigation; they are both in close togetherness — in the same situation — observer is observed and the object of observation is observer as well« (Chiozzi 1991b).

The participatory method first lived as a humanistic idea rather as a practice. It already lead Flaherty. Similary as Rouch's supposition of »anthropologie partagé« it is based on brotherhood which should join all

people. Morin named this approach »cinéma de fraternité«. Loizos defined Rouch's and Morin's view as »characteristically optimistic left-wing, neo-realist agenda« (Loizos 1993, 57). David MacDougall practices the participatory method in post production. He invites the informers as translators and advisers to the editing table.

Asch realized the transition from the method, where the informers are researcher's object, to the realization that they are personalities with their own view of world and culture, while he was shooting Janomami people. »Although I had personal relationships with individual Janomami, when I photographed and edited films about their lives I tended to forget about their individual personalities and to treat them more like objects than human beings.« »It was only later, when the people who were being filmed had extensive time to talk to the camera, that the native ceased to be an object, revealing their individual personalities through speech« (Asch 1993).

With the Navajo project (1966) of Worth and Adair the participatory method was radicalized to that extent that we can talk about completely new starting points. When they gave the camera to Navajo's so that they could use it as a means of selfpresentation, Worth and Adair made true Malinowski's advice that an ethnologist should never forget to affirm the native's view. Their action is based also on observation of Gregory Bateson - anthropological data are not events or objects, but always notes about these events or objects.

The consequence of these views is a sudden change in relationship between visual record and research. The researching is not running with the help of visual record but the visual record itself becomes the object of research. We are turning from visual anthropology to the anthropology of visual communications (Worth 1981b).

## 7.

Thanks to many scientific meetings and publications today we can clearly see the problem of ethnographic film in the evolution from documentary tradition to the visual ethnographic texts in the style of David MacDougall. After Balikci a particular film is more ethnographic than other if suits the following demands: 1. A direct shooting strategy (»in vivo«) excluding scenarization, scripting, prearranged settings and professional actors. 2. The anthropologist's participation at one or several levels of production. 3. The preference is given to non-Western societies, particularly exotic countries. 4. The utilisation: film can be shown in the classroom. 5. The relation of our production to published data mostly in monograph form. 6. »Ethnographic truth«.

The truth in ethnographic film Balikci understands as an endeavour when »both in single sequence and the global composition the ethnographer has the moral responsibility to record and interpret local life ways with a maximum of empirical fidelity and as closely as possible to his descriptive film model« (Balikci 1988b, 34).

However it seems that neither Balikci's nor Ruby's criteria can close the question of ethnographic film. We have to consider as well the difference between phenomenon of the film as a document and the film as a cinema. On this level an important and dynamic evolution takes place.

The first side (film as a document) is represented by methodology of ethnographic film in IWF Göttingen. The so called scientific film documentation had to fulfill following demands: »unity of place, time, group and action or event, together with strict obedience to the chronology of the event in the final version of the film. Artificial manipulation in either shooting or cutting is not permitted« (Fuchs 1988b). In the similar way Karl Heider (1976) asks for the subordination of the film to the ethnographic understanding of culture. Under well defined conditions supervised by scientist, the visual document with its implicated data can become the source for scientific research.

The second side (film as a cinema) is full of diversity. Filmic and author's interventions are giving a flight of imagination to the ethnographic documentary, which certainly transforms and reduces the authentic information. But on the other side this effect can induce the process of analysis and decodification of visual product opening new dimensions of visual research. Among its products Ruby's reflexivity takes the first place. The evident process of realization is giving scientific and analytic value to the ethnographic film. The films without reflexive qualifiers are nothing but impressionistic documents.

## 8.

The phenomenon of film-as-text and its consideration is made possible by two hypothesis which are even opposing each other, as we shall see later: Arnheim's thesis of visuality dominating the process of thinking and understanding and Worth's semiotic of ethnographic film.

American experience of visual anthropology stimulated the orientation towards the analysis of visual documents and towards the treating the film as »non-art«, mostly considered by Worth (Gross 1981, 11). Upon this question he contradicted Arnheim saying that everything we see and think is determined by our symbol system and by the representation of



reality as well as by the reality itself (Gross 1981, 20). It is easy to understand his opposing to Arnheim's domination of visuality, knowing that Worth was an advocate of visual text as a language system. The language however is not only a matter of mind but following the relation between language and body language communication is also a matter of biological determination of human being. The discovery of ethnographic film's semiotic enabled the investigation of our own society with the help of visual technology and not only overseas societies. Only the suspension of the difference between verbal and visual makes Chiozzi's »sguardo da vicino« possible (Chiozzi 1991b).

Finally the film and video were demystified on the level of two polarizations, which were the result of Western dichotomy and which hindered the evolution of visual research: scientific — artistic and verbal — visual. Thanks to the visual anthropology the two polarisations are theoretically annuled in the field of visual research.

#### 9.

The strategy of visual research consists of bringing closer the visual and verbal data. In this framework we shoot and edit, however without glamorization. In the beginning of this stream there are Boas and Mead with a film as visual record of culture in the context, Asch and Marshall are following with »self contained sequence« similar to the thematic unit of IWF Göttingen. Then MacDougall is coming with »film-as text« and Worth and Adair with Navajo project and »bio-documentary«, then Worth again with film as »non-art«, film as communication and film as sign system, Ruby with »reflexivity« and film as act of culture. In the school of Claudine de France a precise visual description is developed from Rouch participatory cinema.

#### 10.

The mass production of visual documentation in last few decades made us rethink the real dimensions of using visual technology. Now a new discipline can be seen on rough lines, named provisionally visual research, based on the exploration of visual data, gathered mostly by visual technology. On today's level of understanding we can say that visual research is a work process with visual data in the science or giving consideration to the visual manifestations of culture in the scientific practice.

The experience in the field of visual anthropology and ethnographic film leads us to the following principles: 1. Heisenberg principle (shoot-

ing influences the culture being researched). 2. Mediality (visual document is witnessing the meeting of two subjects or cultures). 3. Participation (the researcher and his informant should participate in the realisation of visual document). 4. Semiotic (film-as-text). 5. Reflexivity (the evident research and filmic method has to be seen in the final version of visual record if planned to be used for scientific purpose).

## 11.

The CIFE criteria served at the beginning as the link between Maragret Mead's teaching and European ethnographic film. Later CIFE adapted its strategy according to the differentiated European approach to the field of anthropology, ethnology and ethnography. The introduction of the term visual research is therefore the product of contemporary development of humanities in Europe.

Niko Kuret (Slovenian ethnologist par excellence) received only the production model of ethnographic film from CIFE in the 50's, so called »urgent shooting«, without analytic model. After first attempts of specialized film production Kuret left the field of ethnographic film in the late 50's.

Ethnology in Slovenia changed a lot its methodology in 60's when the scientific interest began to focus mostly on the protagonist of the culture not only on the cultural artifacts. This was probably the reason of raising interest for the use of the film, which is evidently most appropriate means to record cultural behaviour.

Balikci's thesis about the evolution from the description (museums) to the analysis (university departments) here in Slovenia we can accept only with certain limitation. The idea about the use of the film is connected with Folklore Institute in 1934. Ethnology established the seat at the University in the beginning of the World war II. Ethnographic Institute was established in 1951. Niko Kuret, affiliated at this institute made the first ethnographic film in 1956.

Audiovisual Laboratory was established in 1983 by Scientific Research Centre of Slovene Academy for Sciences and Arts. The regular lectures of Visual anthropology at the Department for Ethnology and Cultural Anthropology (University of Ljubljana) started in 1994.

The status of visual research is not firmly recognized yet in the ethnology and in the humanistic disciplines as the whole. The visual records of culture are traditionally linked to the ethnology, while the investigation of visual surroundings as symbolic way of communication, which seems to be an eminent topic of contemporary visual research,



tends to be the topic of many other disciplines as well. This fact supports the argument that the visual research has to be treated as multidisciplinary and relatively autonomous discipline.

*Translated by Eva Križnar*



# CITIRANA LITERATURA

Kratice: CVA = Commission of Visual Anthropology; DDU = Dopisna delavska univerza; EAVSoM = European Association for Visual Sciences of Man; SE = Slovenski etnograf; SED = Slovensko etnološko društvo; VA = Visual Anthropology.

- AITKEN, I. (1990), *Film and Reform*. Routledge, London and New York.
- ARNHAJM, R. (1985), *Vizuelno mišljenje*. Beograd.
- ASCH, T. (1993), *Does the Native Still Exist? Eyes Across the Water II*, (Robert M. Boonzajer, Douglas Harper, ur.), *Het Spinhuis*, Amsterdam, str. 3-10.
- BALIKCI, A. (1983), *Visual Anthropology in Canada*. V: BOGAART, KETELAAR (ur.) (1983), str. 39-48.
- BALIKCI, A. (1986), *Vizualna antropologija: zapuščina Margaret Mead*. *Glasnik SED*, 3-4, str. 124-129.
- BALIKCI, A. (1988a), *Some new Trends in Visual Anthropology*. *Glasnik SED*, Vol. 28, No. 1-4, Ljubljana, str. 12-19.
- BALIKCI, A. (1988b), *Anthropologists and Ethnographic Filmmaking*. V: ROLLWAGEN (ur.) (1988), str. 31-45.
- BALIKCI, A. (1989), *Anthropology, Film and Arctic Peoples*. *Anthropology Today*, Vol. 5, No. 2, str. 4-10.
- BALIKCI, A., BADGER, M. (1992), *Siberian Seminar*. *Cultural Survival Quarterly*, Winter, str. 68-71.
- BANKS, M. (1992), *Which films are the ethnographic films?* V: CRAWFORD, TURTON, (ur.) (1992), str. 116-130.
- BAŠ, A. (ur.) (1980), *Slovensko ljudsko izročilo*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- BEAUSOLEIL, J. (1979), *Les Archives de la Planète*. Joel Cuenot Editeur, Paris.
- BEAUSOLEIL, J. (1980), *Turchia 1912-1913*. 21 Festival dei Popoli (katalog), Firenze, str. 102-119.

- BOGAART, N.C.R., KETELAAR, H.W.E.R. (ur.) (1983), *Methodology in Anthropological Filmmaking*. Papers of the IUAES Intercongress Amsterdam 1981. Edition Herodot.
- BOGATAJ, J. (1985), *Razvoj načina in tehnik etnološkega raziskovalnega dela na Slovenskem*. Doktorska naloga, tipkopis, Ljubljana.
- BREJC T. (1995), *Umetnost ob koncu tisočletja*. Nedelo, Nedelski snopič, 24. sept.
- BRENK, F. (1979), *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. DDU Univerzum, Ljubljana.
- CARROLL, L. (1990), *V ogledalu in kaj je Alica tam našla. Aličine dogodivščine v Čudežni deželi in V ogledalu*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- CHIOZZI, P. (1987), *Effects »Induced« by the Development of New Technologies in Visual Anthropology*. CVA Newsletter, october, str. 23.28.
- CHIOZZI, P. (1988), *Stephen Sommier: etnologia et etno-fotografia*. AFT Semestrale dell'archivio fotografico Toscano, 7, Firenze, str. 23-31.
- CHIOZZI, P. (1989), *Photography and Anthropological Research. Eyes Across the Water* (Ur. Boonzajer R.M. in Harper D.) Het Spinhuis, Amsterdam, str. 43-50.
- CHIOZZI, P. (1991), *Sguardi sulla Lapponia*. AFT Rivista di Storia e Fotografia, 14, Firenze, str. 15-18.
- CHIOZZI, P. (1991b), *Lo sguardo da vicino. Antropologia urbana e relazioni interetniche*, Angelo Pontecorvoli Editore, Firenze, str. 9-18.
- CHIOZZI, P. (1993), *Manuale di antropologia visuale*. Edizioni Unicopli, Milano.
- COLLIER, J. (1967), *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Holt Rinehart & Winston, New York.
- COLLIER, J. & COLLIER, M. (1986) *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press, Albuquerque.
- CRAWFORD, P.I., TURTON, D. (ur.) (1992) *Film as Ethnography*. Manchester University Press, Manchester and New York.
- ČEBULJ-SAJKO, B. (1992), *Med srečo in svobodo*. Samozaložba, Ljubljana.
- ČEČOT-GAVRAK, Z. (1984), *Istorija filmske teorije do 1945. godine*. Institut za film, Beograd.
- DARWIN, C. (1872), *The Expression of Emotions in Man and Animals*. London.
- DE BRIGARD, E. (1975), *The History of Ethnographic Film. Principles of Visual Anthropology*, Mouton, The Hague, str. 13-44.
- DE BROMHEAD, T. (1993), *The Haddon Rushes: The First Anthropologist behind a Camera*. Yearbook of Visual Anthropology, 1, Firenze, str. 7-12.
- DE FRANCE, C. (1989), *Cinéma et anthropologie*. Edition de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
- DE HEUSCH, L. (1988), *The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films*. VA, Vol.1, No.2, str. 99-156.

- DRLJAČA, D. (1972), Jugoslovanski dokumentarni film z etnološko tematiko. SE XXIII-XXIV, str. 105-112.
- ENGELBRECHT, B. (1988), Ethnological Filmmaking at the Institut für den Wissenschaftlichen Film Göttingen. Glasnik SED, 1-4, str. 28-39.
- ERJAVEC, A. (1994), Mountain Photography and the Constitution of National Identity. Filozofski vestnik, Vol. XV, No. 2, str. 221-234.
- EPSKAMP, K.P. (1983), Film Literacy and Importance in the Production of Instructive Films. V: BOGAART, KETELAAR, (ur.), (1983), str. 161-176.
- FAGANEL, J. (1986), Sinteza besedila in glasu. Maske, št. 1, str. 19-24.
- FREUDENTHAL, S. (1988), What To Tell And How To Show It: Issues In Anthropological Filmmaking. V: ROLLWAGEN, (ur.) (1988), str. 123-134.
- FUCHS, P. (1988a), Ethnographic Film in Germany: An Introduction. VA, Vol. 1, No. 2, str. 217-233.
- FUCHS, P. (1988b), Ethnographic Film in the Encyclopaedia Cinematographica. Glasnik SED 1-4, str. 50-54.
- GAVAZZI, M. (1987), O nujnosti kategorizacije etnografsko folklornih filmov. Glasnik SED, letnik 27, št. 3-4, str. 111-114.
- GOLDSCHMIDT, W. (1972), Ethnographic Film, Definition and Exegesis. Program in Ethnographic Film Newsletter 3(2).
- GRIMM, J. in W. (1954), Žabji kralj in druge pravljice (prevedel Fran Albreht). Mladinska knjiga, Ljubljana.
- GROSS, L. (ur.) (1981), Studying Visual Communication. University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- GUERONNET, J. (1987), Le gèste cinématographique. Université Paris X. Formation de Recherches Cinématographique.
- HALL, E.T. (1968), Proxemics. Current Anthropology, Vol. 9, No. 2-3, str. 83-108.
- HASTRUP, K. (1992), Anthropological Visions: Some Notes on Visual and Textual Authority. V: CRAWFORD, TURTON (ur.) (1992), str. 8-25.
- HEIDER, K. (1976), Ethnographic Film. University of Texas Press.
- HOCKINGS, P. (ur.) (1975), Principles of Visual Anthropology. Mouton. The Hague.
- HOCKINGS, P. (1988), Ethnographic Filming and the Development of Anthropological Theory. V: HOCKINGS, OMORI, J. (ur.) (1988), str. 205-224.
- HOCKINGS, P., OMORI, J. (ur.) (1988), Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film. Senri Ethnological Studies no. 24. National Museum of Ethnology, Osaka.
- HUGHES-FREELAND, P. (1989), Accident and Intention: Participant Observation in Anthropological Filmmaking. CVA Newsletter, May, str. 30-34.
- HUSMANN, R. (1983), Film and Fieldwork: Some Problems Reconsidered. V: BOGAART, KETELAAR (ur.) 1983, str. 93-111.

- JABLONKO, A. (1993), As We Understand It. Yearbook of Visual Anthropology, Vol.1, Firenze, str. 39-78.
- JORDAN, P.-L. (1992), Cinéma. Premier contact-Premier regard, Musées de Marseille.
- KETELAAR, W.E.R. (1983), Methodology in anthropological filmmaking – a filmmaking anthropologist's poltergeist? V: BOGAART, KETELAAR (ur.) 1983, str. 177-186.
- KOCH, G. (1988), The West Irian Project. VA, Vol. 1, No. 3, str. 281-286.
- KOLOSS, H.-J. (1983), The Ethnological film as a Medium of Documentation and as Method of Research. V: BOGAART, KETELAAR (ur.) 1983, str. 87-92.
- KOLOSS, H.J. (1988), The Grasslands of Camerun. VA, Vol. 1, No. 3, str. 287-292.
- KOTNIK, F. (1944), Pregled slovenskega narodopisja I-II. V: LOŽAR, GRAFENAUER, OREL, (ur.)(1944, 1952), str. 21-52.
- KREČIČ, P. (1990), Objavljene fotografije v slovenskem periodičnem tisku v času med obema vojnama. 150 let fotografije na Slovenskem. Ljubljana.
- KREČIČ, P. (1996), Dr. Alojzij Res – likovni kritik. Goriški letnik 23, str. 39-46.
- KREMENŠEK, S. (1980), Veda. V: BAŠ, (ur.)(1980) str. 9-17.
- KRIŽNAR, N. (1976), Pot do etnološkega filma. Ob 20 letnici prvega filmskega zapisa v proizvodnji slovenske etnološke institucije. Glasnik SED, 3, str. 51-54.
- KRIŽNAR, N. (1982), Slovenski etnološki film. Filmografija 1905-1980. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, Goriški muzej, Nova Gorica.
- KRIŽNAR, N. (1986), Prepletanja. Etnološka Tribina 9, Zagreb, str. 157-166.
- KRIŽNAR, N. (1987), Izola, fragmenti 1979-1984. Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije, Knjižnica Glasnika SED, Ljubljana, str.167-180.
- KRIŽNAR, N. (1990), Gledanje z očmi informatorjev. Etnološki mladinski raziskovalni tabor. Stari trg ob Kolpi 1989. Zveza organizacij za tehnično kulturo, SED, Ljubljana, str. 83-87.
- KRIŽNAR, N. (1991), Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji. Traditiones 20, Ljubljana, str. 143-162.
- KRIŽNAR, N. (1992a), Razgovor z Milanom Gavazzijem. Etnološka Tribina, 15, str. 187-200.
- KRIŽNAR, N. (1992b), Govorica telesa na primeru ljudskih iger na Vintarjevcu pri Litiji. Traditiones 21, Ljubljana, str. 17-26.
- KRIŽNAR, N. (1993), Visual Symbols of National Identity: Slovene Bumper Stickers and the Collective Unconscious. Visual Sociology, Vol. 8, No. 1, str. 58-63.
- KRIŽNAR, N. (1994a), Narativne sheme petih Badjurovih filmov. V: Ivan Nemanič, Filmi Metoda in Milke Badjura 1926-1969, Arhiv Republike Slovenije, Ljubljana, str. 29-49.

- KRIŽNAR, N. (1994b), Nov pogled na filme Metoda in Milke Badjura. Radio SLO III.
- KRIŽNAR, N. (1994c), Vizualije kot teksti. *Traditiones*, 23, Ljubljana, str. 241-248.
- KRIŽNAR, N. (1994d), Oho med umetnostjo in znanostjo, *M'ARS*, VI, 1-4, Ljubljana, str.1-8.
- KRIŽNAR, N. (1995), Antropologija filmov Metoda Badjure. Filmska ustvarjalnost Metoda in Milke Badjura 1926-69. Arhiv republike Slovenije, Ljubljana, str. 16-25.
- KRIŽNAR, N. (1995a), Transformation and Reduction of Visual Information in the Process of Making an Ethnographic Film. *Mediterranean Ethnological School*, Piran, Slovenia 1994-95, str. 143-149.
- KUHAR, B. (1976), Slovenski Etnografski muzej v Ljubljani. Etnološka topografija slovenskega etničnega ozemlja, Uvod, Poročila, Ljubljana, str. 153.
- KULEŠOV, L.V. (1950), Osnovi filmske režije. Prvi svezak. Državno izdavaško poduzeće Hrvatske, Zagreb.
- KUMER, Z. (1984), Ob 50-letnici ustanovitve Folklornega inštituta. Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana.
- KUNT, E. (ur.)(1990), Bild-Kunde-Volks-Kunde. A Herman Otto Muzeum kiadasa, Miskolc.
- KURET, N. (1957a), Uvodna beseda k večeru etnografskega filma. Kongres SUFJ Varaždin. (tipkopis, neobjavljeno)
- KURET, N. (1957b), Vtisi s seminarja za etnografski film v Pragi. (tipkopis, neobjavljeno)
- KURET, N. (1957c), O problematiki etnografskega filma. (tipkopis, neobjavljeno)
- KURET, N. (1958), O etnografskem filmu. Naši razgledi št. 3, str. 76.
- KURET, N. (1959a), VII. simpozij etnografskega in sociološkega filma. Naši razgledi, št. 18, str. 438.
- KURET, N. (1959b) L'emploi du film aux archives ethnographiques: La »notation filmique«. (tipkopis, neobjavljeno)
- KURET, N. (1968), Stanje slovenskega narodopisja. *Glasnik SED*, IX, 3, str. 1-4.
- KURET, N. (1963), Ziljsko Štehvanje in njegov evropski okvir. SAZU, Ljubljana.
- KURET, N. (1971), Beda slovenske etnokinematografije. *Delo*, 83, str. 21.
- KURET, N. (1978), Georgijagen in Petschnitzen, Kärnten. *Wissenschaftlichen Film*, april, št. 20, Wien, str. 26-33.
- LARSON, H. (1988), Photography That Listens. *VA*, Vol.1, No. 4., str. 415-432.
- LEROI-GOURHAN, A. (1988), Gib in beseda I, II. *Studia Humanitatis*, Ljubljana.
- LEVI-STROS, K. (1966), *Divlja misao*. Nolit, Beograd.
- LEVI-STRAUSS, C. (1983), *Le regard éloigné*. Plon, Paris.



- LOIZOS, P. (1993), *Innovation in Ethnographic Film. From innocence to self-consciousness 1955-1985*. Manchester University Press.
- LOŽAR, R., GRAFENAUER, I., OREL, B. (ur.) (1944,1952) *Narodopisje Slovencev I-II*. Ljubljana.
- LUCRETIUS, T.C. (1959), *De rerum natura*. (Prevedel Anton Sovre), Slovenska Matica v Ljubljani.
- MACDOUGALL, D. (1975), *Beyond Observational Cinema*. V: HOCKINGS (ur), (1975), str. 109-124.
- MACDOUGALL, D. (1978), *Ethnographic Film: Failure and Promise*. *Annual Review of Anthropology*, 7, str. 405-425.
- MACHIN, B. (1988), *Video and Observation of Complex Events – The New Revolution in Anthropology*. *Glasnik SED* 1-4, str. 64-73.
- MAKAROVIČ, M. (1978), *Neposredno opazovanje z udeležbo kot ena od metod etnološkega raziskovanja alkoholizma na vasi*. *Etnologija in sodobna slovenska družba, SED in Posavski muzej Brežice*, str. 118-123.
- MALMSHEIMER, L. (1987), *Photographic Analysis as Ethno-history: Interpretive Strategies*. VA, Vol.1, No.1, str. 21-36
- MARAZZI, A. (1988), *Ethnological and Anthropological Film: Production, Distribution and Consumption*. V: HOCKINGS, OMORI (ur) (1988), str. 111-134.
- MARTIN, M. (1963), *Filmski jezik*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- MATIČETOV, M. (1948), *Etnografija zapadnih Slovencev*. SE 1, str. 9-56.
- MEAD, M. (1975), *Visual Anthropology in a Discipline of Words*. V: HOCKINGS (ur.) (1975), str. 3-10.
- MORIN, E. (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris, Editions de Minuit.
- MOS, M. (1982), *Sociologija i antropologija I*. Prosveta Beograd.
- MUNITIČ, R. (1982), *Dokumentarni film da ili ne?* Institut za film, Beograd.
- MURKO, M. (1896), *Narodopisna razstava češkoslovenska v Pragi l.1895*. *Letopis Slovenske Matice za leto 1896*, Ljubljana, str. 75-137.
- MURKO, M. (1951), *Tragom srpsko - hrvatske narodne epike I, II*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb.
- NAPOLITANO, A. (1975), *Flaherty*. La nuova Italia, Firenze.
- NEDIČ, L. (1994), *Oris filmske proizvodnje na Slovenskem*. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-1993*. Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, str. 329-340.
- NEMANIČ, I. (1982), *Filmsko gradivo Arhiva SR Slovenije*, Publikacije Arhiva SR Slovenije, Ljubljana.
- NICHOLS, B. (1981), *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Indiana University Press, Bloomington.
- NICHOLS, B. (1991), *Representing Reality*. Indiana University Press.
- NOVAK, V. (1960), *Slovenska ljudska kultura*. DZS, Ljubljana.
- NOVAK, V. (1976-1977), *Etnološko delo Nika Kureta*. *Traditiones št. 5-6* (Kuretov zbornik), Ljubljana, str. 11-17.

- OPPITZ, M. (1988), Shooting Shamans. VA, Vol. 1, No. 3, str. 305-316.
- OREL, B. (1956), Ljudske smuči na bloški planoti v Vidovskih hribih in v njih soseščini. SE IX, str. 17-90.
- PAULGAARD, G.& JENSSEN, T. (1987), Film and Social Science at the University of Tromsø. CVA Newsletter, May, str. 46-48.
- PRIČARD-EVANS, E.E. (1983), Socijalna antropologija. Prosveta Beograd.
- RIDLER, K. (1983), Ethnographic Reflections on Diegesis and the Filmic Space. New Zealand Cultural Studies Working Group, Journal No. 7. Spring, str. 4-16.
- ROUCH, J. (1975), The Camera and Man. V: HOCKINGS, P. (1975), str. 83-102.
- ROLLWAGEN, J.R. (ur.)(1988), Anthropological Filmmaking. Harwood Academic Publishers, Chur.
- RUBY, J. (1975), Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? Studies in the Anthropology of Visual Communications, II (2), str. 104-111.
- RUBY, J. (1982), Ethnography as Trompe l'Oeil. A Crack in the Mirror. Reflexive Perspectives in Anthropology. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, str. 121-132.
- RUBY, J. (1983), An early attempt at studying human behavior with camera: Franz Boas and the Kwakiutl-1930. V: BOGAART, KETELAAR (ur.) (1983), str. 25-38.
- RUBY, J. (1988), Introduction to the Series. V: ROLLWAGEN (ur.) (1988), str. IX.
- RUBY, J. (1989), A Filmography of Jean Rouch 1956-1981. VA, Vol.2, Nos. 3-4, str. 333-365.
- RUBY, J. (1990), Eye-Witnessing: Humanism, Ethnography and Film. CVA Review, fall 1990, str. 12-16.
- RUNDSTROM, D. (1988), Imaging Anthropology. V: ROLLWAGEN (ur.) (1988), str. 317-370.
- SIMON, F. (1988), The Traditional Economy of South Tirol. VA, Vol. 1, No. 3, str. 357-362.
- SADOUL, G. (1960), Zgodovina filma. Cankarjeva založba, Ljubljana.
- SKINNIGSRUD, T. (1987), Commentaries. Anthropological Films and the Myth of Scientific Truth. VA, Vol.1, No.1, str. 47-53.
- STOJANOVIĆ, D. (1982), Iluzija stvarnosti - da ili ne? V: MUNIĆ (1982), str. 5-15.
- STRECKER, I. (1988), Filming Among the Hamar. VA, Vol. 1, No. 3, str. 369-378.
- SULIKOWSKI, U. (1986), A report on the 4th International Conference on Visual Sociology and Anthropology. EAVSoM Newsletter 1, str. 8-11.
- ŠIRCA, M. (1995), Besednjak Dinastije. V: Gledanje na daljavo (ur. Melita Zajc), Slovenski gledališki in filmski muzej, Slovenski film 14, Ljubljana, str. 187-191.
- ŠTEPEC, D. (1996), Uporaba filma v etnologiji (seminarska naloga II). Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Ljubljana.

- ŠTRUKELJ, P. (1958), Pranje perila v okolici Ljubljane. SE XI, str. 131-154.
- TANHOFER, N. (1981), Filmska fotografija. Filmoteka 16, Zagreb.
- TAUREG, M. (1983), The Development of Standards for Scientific Films in German Ethnography. V: BOGAART, KETELAAR, (ur.) (1983), str. 61-86.
- TRSTENJAK, A. (1983), Teorija zaznv. Ljubljana.
- VALVASOR, J.V. (1984), Slava vojvodine Kranjske. Izbrana poglavja. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- VASILLOV, M. (1990), Le fotografie raccolte da Charles Darwin per lo studio delle emozioni. AFT Rivista di storia e Fotografia, 12, Firenze, str. 53-69.
- VORONINA, T. (1989), International Symposium »Visual Traditions - Folk Traditions«. VA, Vol.2, No. 1, str. 93-99.
- VRDLOVEC, Z. (1985), Pascal Bonitzer in Cahiers du Cinema. V: Pascal Bonitzer, Slepo polje, Studia Humanitatis, Ljubljana, str. 101-117.
- VURNIK, S. (1930), Kmečka hiša na jugovzhodnem pobočju Alp. Etnolog 4, str. 40-71.
- WADE, N.J., SWANSTON, M. (1991), Visual Perception. Routledge, London, New York.
- WASON, D. (1988), Disappearing World-a Guide for Anthropologists. CVA Newsletter, october, str. 40-43.
- WICKETT, E. (1988), For those who sail the ways. CVA Newsletter, october, str. 32-36.
- WOLF, G. (1961), Zur Systematischen filmischen Bewegungsdokumentation. V: Der Film in Dienste der Wissenschaft. Festschrift zur Einweihung des Neubaues für das IWF, Göttingen, str.16-20.
- WORTH, S. (1981a), A Semiotic of Ethnographic Film. V: GROSS, (ur.) (1981), str. 74-84.
- WORTH, S. (1981b), Margaret Mead and the Shift from »Visual Anthropology« to the »Anthropology of Visual Communication«. V: GROSS, (ur.) (1981), str. 185-199.
- WORTH, S. (1981c), Toward an Anthropological Politics of Symbolic forms. V: GROSS, (ur.) (1981), str. 85-107.
- WORTH, S. (1981d), An American Community's Socialization to Pictures: an Ethnography of Visual Communication. V: GROSS, (ur.) (1981), str. 200-203.
- WORTH, S., ADAIR, J. (1972), Through Navajo Eyes. Indiana University Press, Bloomington.
- YOUNG, C. (1988), Documentary and Fictions. V: HOCKINGS, OMORI (ur.) (1988), str. 7-30.

# CITIRANI FILMI

p. = producent  
r. = realizacija, režija  
b. = barvni

s. = scenarij  
f. = fotografija  
čb. = črnobeli

- ARHITEKTURA V DOLINI (1977), p. Gorenjski muzej, s. Anka Novak, r. Naško Križnar, S8 mm, zvočni, b., 200 m.
- ARHITEKTURA SLOVENSКИH POKRAJIN (1988), p. TV Ljubljana, s. Ivan Sedej, r. različni avtorji, 16 mm, zvočni, b.
1. Arhitektura slovenskih pokrajin, 30 min. 2. Kmečko stavbarstvo v alpskem svetu, 28 min. 3. Kras, kamen in izročilo, 25 min. 4. Dimnica, 26 min. 5. Domovi na panonskem obrobju, 28 min. 6. Delavska in fužinarska hiša, 31 min. 7. Vas in domačija v Istri, 31 min. 8. Naselja med Alpami in morjem, 30 min.
- BAJKE NA SLOVENSКEM (1990) I - IV, p. TV Ljubljana, strokovna sodelavka Marija Stanonik, r. Bojan Labovič, f. Bojan Kastelic, 16 mm, zvočni, b.
- BIZOVIŠKE PERICE (1959), p. Viba film, s. Pavla Štrukelj, Jože Bevc, r. Jože Bevc, 35 mm, zvočni, čb., 267 m.
- BLOŠKI SMUČARJI (1932), p. Sava film, f.,r. Metod Badjura, 35 mm, nemi, čb, 199 m.
- BOROVO GUSTÜVANJE (1958), p. TV Ljubljana, s. Boris Kuhar, 16 mm, zvočni, čb., 121 m.
- BRDA (1960), p. Triglav film, s.,r. Milka in Metod Badjura, f. Metod Badjura, 35 mm, zvočni, b., 318 m.
- ČLOVEŠKA PIRAMIDA (LA PYRAMIDE HUMAIN) (1958), p. Les films de la Pléiade, f., r. Jean Rouch, 16 mm, zvočni, b., 1 h 20 min.
- DOMAČE OBRTI NA SLOVENSКEM (1993-1994), p. TV Slovenija, s. Janez Bogataj, r. Igor Košir, 16 mm, zvočni, b.

1. Lončarji I, 30 min. 2. Lončarji II, 28 min. 3. Sodarji, 29 min. 4. Pletarji I, 26 min. 5. Pletarji II, 27 min. 6. Pletarji III, 27 min. 7. Medičarji in svečarji, 27 min. 8. Apnarji in oglarji, 28 min. 9. Tkalci in predice, 28 min. 10. Kolarji in kovači, 28 min. 11. Čipkarice, 28 min. 12. Piparji, 26 min. 13. Umetne rože, 28 min.
- FILMSKI OBZORNIK (junij 1946), p. Filmski studio v Ljubljani, f. Metod Badjura, Ivan Marinček, Anton Smeh, 35 mm, zvočni, čb., 44 m.
- GALJEVICA (1977), p. Oddelek za etnologijo FF, s. Mojca Ravnik, r. Naško Križnar, S8 mm, zvočni, b., 75 m.
- GANČKI MAJOŠ (1996), p. Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU, f., r. Naško Križnar, beta, 42 min.
- GOSPA VODA (MADAME L'EAU) (1993), p. NFI, BBC, f., r. Jean Rouch, 16 mm, zvočni, b., 120 min.
- IZOLA-FRAGMENTI 1979-1984 (1984), p. Medobčinski zavod za spomeniško varstvo Piran, s. Naško Križnar, Zora Žagar, Zvona Ciglič, f., r. Naško Križnar, S8 mm, zvočni, b., 425 m (95, 95, 95, 50).
- JAGUAR (1954), p. Comité du film ethnographique, s., f., r. Jean Rouch, 16 mm, zvočni, 93 min.
- JEDAN DAN U TUROPOLJSKOJ ZADRUGI (1935), p. Škola narodnog zdravlja, r. Drago Hloupek, f. A. Gerasimov, 16 mm, nemi, čb., 287 m.
- JURJEVANJE V ČRNOMLJU (1933), p. Sava film, f., r. Metod Badjura, 35 mm, nemi, čb., 88 m.
- KAKO ŽIVIMO (1979-1980) I-IX, p. DDU Univerzum, s., r. razni avtorji, 16 mm, zvočni, b. Kruh (Šarf - Vrhovec), 158 m, Od setve do mlačve (Šarf - Vrhovec), 161 m, Lan (Dular - Zobec), 88 m, Planšarstvo v Bohinju (Novak - Križnar), 182 m, Sirjenje na ovčji planini (Križnar), 152 m, V mlinu (Bogataj - Pregelj), 184 m, Vinogradniki (Čeh - Robar-Dorin), 121 m, Nabiralništvo (Šmitek - Slak), 120 m, Promet (Bogataj - Pregelj), 130 m.
- KOLEDNIKI (1967), p. Viba film, s. Metod Badjura, r. Metod in Milka Badjura, 35 mm, zvočni, b., 292 m.
- KORANTI V MARKOVCIH PRI PTUJU (1957), p. ISN, s. Niko Kuret, f. Božo Štajer, 16 mm, nemi, čb., 60 m.
- KRAŠKI KAMNARJI (1959), p. Viba film, s., r. Ernest Adamič, f. Ivan Marinček, 35 mm, zvočni, čb., 275 m.
- KRONIKA NEKEGA POLETJA (CHRONIQUE D'UN ÉTÉ) (1960), p. Argos film, s. Edgar Morin, Jean Rouch, f., r. Jean Rouch, 16 mm, zvočni, čb., 90 min.
- KROPARSKI KOVAČI (1954), p. Triglav film, s., r. Metod in Milka Badjura, f. Metod Badjura, 35 mm, zvočni, čb., 374 m.
- LAVFARJI V CERKNEM (1956), p. ISN, s., r. Peter Brelih, f. Boris Brelih, 16 mm, nemi, čb., 240 m.
- LEŽAJA FAMILY 87 (1988), p. Avdiovizualni laboratorij in Zavod za zaščito spomenika kulture, Zagreb, s. Tomislav Vinščak, Naško Križnar, f., r. Naško Križnar. U-matic, zvočni, b. 27 min.

- LOVCI (THE HUNTERS) (1959), p. Film Study Center Harvard University, s., r. John Marshall, 16 mm, zvočni, b., 73 min.
- NANOOK S SEVERA (NANOOK OF THE NORTH) (1922), p. Revillon Frères, s., f., r. Robert Fkaherty, 35 mm, nemi, 55 min.
- ODHOD DELAVCEV IZ TOVARNE LUMIÈRE (LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE) (1895), p., f., r. Louis Lumière, 35 mm, nemi, čb.
- PEKA BOŽIČNEGA KRUGA (1996), p. Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU, s. Marija Makarovič, f., r. Naško Križnar, beta, 28 min.
- PEŠČENE REKE (RIVERS OF SAND) (1974), p. Film Study Center Harvard University, f., r., Robert Gardner, 16 mm, zvočni, b., 83 min.
- PIRANSKO PRISTANIŠČE (1994), p. Pomorski muzej Sergej Mašera Piran, s. Nadja Trčon, f., r. Naško Križnar, U-matic, zvočni, b., 3 x 18 min.
- POHORJE (1940), p. Sava film, s., f., r. Metod Badjura, 35 mm, nemi, čb., 424 m.
- POMLAD V BELI KRAJINI (1952), p. Triglav film, r. Metod in Milka Badjura, f. Metod Badjura, 35 mm, zvočni, čb., 405 m.
- PRAVLJIČAR JOZA KRAVANJA-MARINČIČ V TRENTI (1956), p. ISN, s. Milko Matičetov, f. Božo Štajer, 16 mm, nemi, čb., 30 m
- PREPLETANJA (1985), p. Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU, s., r. Naško Križnar, f. razni avtorji, VHS, zvočni, b., 1 h 30 min.
- PRI NAŠIH PRAVLJIČARJIH (1967-1968), I - VII. p. TV Ljubljana, s. Milko Matičetov, r. razni avtorji, 16 mm, zvočni, čb.
- PRISOTNOST IN ODSOTNOST OSEB IN PREDMETOV (1981), p. Goriški muzej, s., f., r. Naško Križnar, S8 mm, zvočni, b., 24 min.
- PROCESIJA SV. REŠNJEGA TELESA (1929), p. Sava film, f., r. Metod Badjura, 35 mm, nemi, čb., 98 m.
- RAGTIME (1981), p. Ragtime/Sunley (Dino de Laurentis), r. Miloš Forman, f. Miroslav Ondriček, 35 mm, zvočni, b., 155 min.
- RAZGOVORI (1989), p. Mladinski raziskovalni tabor Stari trg, f., r. razni avtorji, mentor: Naško Križnar, VHS, zvočni, b., 29 min.
- REGIONALNA ARHITEKTURA (1972-1973), I - VIII. p. TV Ljubljana, s. Ivan Sedej, r. Dušan Prebil, 16 mm, zvočni, čb. in b. 1. Alpska hiša, 2. Delavska in fužinarska hiša, 3. Naselja in domačije v slovenski Istri, 4. Notranjsko, 5. Panonska hiša, 6. Pohorje, Kobansko, 7. Slovenska kmečka hiša, 8. Vas in domačije na Krasu in v Vipavski dolini.
- REVIJA NARODNIH NOŠ NA POKRAJINSKI RAZSTAVI V LJUBLJANI (1927), p. Sava film, f., r. Metod Badjura, 35 mm, nemi, čb., 85 m.
- SLIVARJI (1981), p. Posavski muzej Brežice, s. Ivanka Počkar, f., r. Naško Križnar, zvočni, S8 mm, b., 70 m.
- SLOVENSKA LJUDSKA GLASBILA IN GODCI (1980-1984), I - IX, p. TV Ljubljana, s. Mira Omerzel - Terlep, f. Viki Pogačar, r. Staš Potočnik, Marjan Frankovič, Lado Troha, 16 mm, b., zvočni, polurne oddaje. 1. Trstenke, 2. Žvegla, 3. Oprekelj, 4. Cimbalist Miško Baranja, 5. Beltinška

banda, 6. Razvoj citer, 7. Bordunske citre, 8. Akordične citre, 9. Violinske citre.

- SLOVENSKI LJUDSKI PLESI (1973-1995), I - XXVII. p. TV Ljubljana, s. Mirko Ramovš, r. Marija Šeme - Baričevič, 16 mm, zvočni, b., polurne oddaje. 1. Bela krajina I, 2. Bela krajina II, 3. Bela krajina III, Vzhodna Štajerska I, Prekmurje I, Prekmurje II, Vzhodna Štajerska I, Vzhodna Štajerska II, Gorenjska I, Gorenjska II, Primorska I, Gorenjska III, Koroška I, Primorska II, Koroška II, Zahodna Štajerska, Dolenjska I, Vzhodna Primorska, Vzhodna Štajerska III, Dravinjske gorice, Zahodno Kozjansko, Koroška III, Primorska III, Kostel, Vzhodna Štajerska IV, Vzhodna Štajerska V, Dolenjska II.
- SLOVENSKO PRIMORJE (1947), p. Triglav film, s. France Bevk, f., r. Metod Badjura, 35 mm, zvočni, čb., 884 m.
- S'M Z RIBN'CE URBAN (1968), p. Viba film, s., r. Metod Badjura, 35 mm, zvočni, b., 350 m.
- SVATBA V PRELOKI PRI VINICI (1956), p. ISN, s. Valens Vodušek, f. Božo Štajer, 16 mm, nemi, čb., 45 m.
- SVET OB SOČI (1951), p. Triglav film, s.,f., r. Metod Badjura, 35 mm, zvočni, čb., 355 m.
- ŠELMA V KOSTANJEVICI NA KRKI (1957), p. ISN, s. Niko Kuret, f. Božo Štajer, 16 mm, nemi, čb., 120 m.
- ŠENTJURJA JAGAT (GEORGIJAGEN IN PETSCHNITZEN)(1977), p. Bundesstaatliche Hauptstelle für Wissenschaftlichen Kinematographie, Dunaj, s. Niko Kuret, r. E. Pavlovsek. 16 mm, zvočni, b., 176 m.
- ŠKOFJELOŠKI NARODNI OBIČAJI (1929), Sava film, s., f., r. Metod Badjura, 35 mm, nemi, čb., 50 m.
- ŠRANGA NA VIRU PRI DOMŽALAH (1992), p. Oddelek za etnologijo FF, s., f., r. Bernarda Potočnik, VHS, zvočni, b., 26 min.
- ŠTEHVANJE (1959), p. Viba film, s. Niko Kuret, r. Ernest Adamič, f. Janez Marinček, 35 mm, zvočni, b., 279 m.
- TI SI KRIV (1961),p. Viba film, s., r. Zvone Sintič, f. Viki Pogačar, 35 mm, zvočni, b., 285 m.
- TRBOVLJE (1929), p. Sava film, f., r. Metod Badjura, 35 mm, nemi, čb., 87 m.
- TRIGLAVSKE STRMINE (1932), p. Sava film, s. Janez Jalen, r. Ferdo Delak, f. Metod Badjura, Stanko Tomiňsek, 35 mm, nemi, čb., 1379 m.
- ZIMA MORA UMRETI (1954), p. Triglav film, s. Mirko Mahnič, Zvone Sintič, r. Zvone Sintič, f. Milan Kumar, 35 mm, zvočni, čb., 294 m.
- ŽIVLJENJE VELENJSKIH RUDARJEV (1955), p. Triglav film, s., r. Metod in Milka Badjura, f. Metod Badjura, 35 mm, zvočni, čb., 416 m.

# IMENSKO KAZALO

## A

- Adair, John 23, 113, 143, 157, 159, 169  
Adamič, Ernest 69, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 81, 171, 173  
Aitken, Ian 46, 63, 162  
Albrecht, Fran 13, 164  
Arnheim, Rudolf 14, 127, 138, 139, 153, 158  
Asch, Timothy 26, 113, 118, 143, 150, 157, 159, 162

## B

- Baš, Angelos 38, 162  
Badjura, Metod 7, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 65, 66, 90, 91, 152, 165, 166, 170, 171, 172, 173  
Badjura, Milka 47, 49, 66, 165, 166, 171, 172, 173  
Balikci, Asen 10, 23, 25, 26, 27, 43, 95, 114, 120, 133, 136, 137, 143, 146, 147, 150, 151, 154, 157, 158, 160, 162  
Banks, Marcus 44, 80, 162  
Bateson, Gregory 23, 24, 43, 113, 139, 151, 157  
Bazin, André 54, 121, 138  
Bešter, Veličan 48  
Beausoleil, Jean 32, 162  
Benedict, Ruth 139

- Bevc, Jože 78, 170  
Boas, Franz 27, 89, 143, 151, 159, 168  
Bogataj, Janez 29, 37, 163, 170, 171  
Brejc, Tomaž 144, 163  
Brelj, Peter 57, 171  
Bruhnes, Jean 32

## C

- Canetti, Elias 115  
Carroll, Lewis 19, 163  
Chiozzi, Paolo 21, 22, 30, 31, 42, 90, 98, 100, 112, 139, 149, 156, 159, 163  
Chloupek, Drago 81  
Ciglič, Zvona 122, 171  
Collier, John jr. 9, 25, 26, 27, 35, 43, 111, 128, 140, 151, 163

## Č

- Čebulj, Breda 105, 163  
Čečot-Gavrak 30, 63

## D

- Darwin, Charles 7, 20, 21, 22, 30, 135, 149, 163, 169  
De Brigard, Emilie 13, 44, 139, 163  
De Bromhead, Toni 31, 163  
De France, Claudine 107, 108, 143, 155, 159, 163  
De Gleria, Mile 72



De Heusch, Luc 16, 37, 38, 42, 54,  
62, 63, 83, 86, 95, 100, 117, 147,  
163

Duchenne, Guillaume B. 21, 30

Durkheim, Emil 32

## E

Eisenstein, Sergej M. 18, 131, 138

Engelbrecht, Beate 99, 100, 164

Epskamp, Kees 136, 164

Erjavec, Aleš 142, 164

## F

Faganel, Jože 105, 164

Flaherty, Robert J. 44, 46, 50, 54,  
90, 112, 156, 167

Forman, Miloš 92, 172

Freudenthal, Solveig 95, 154, 164

Fuchs, Peter 100, 133, 137, 158, 164

## G

Gaber, Ante 47

Gardner, Robert 26, 80, 120, 150,  
172

Gavazzi, Milovan 56, 57, 71, 72, 77,  
78, 79, 81, 83, 84, 133, 164, 165

Gerasimov, Aleksandar 81, 171

Goldschmidt, W. 100, 164

Gombač, Roza 65

Grafenauer, Ivan 38

Grierson, John 46, 50, 63

Grimm, Jakob in Wilhelm 13, 164

Gross, Larry 139, 158, 164, 169

## H

Haddon, Alfred C. 30, 31, 61, 138,  
163

Hadži, Andreja 65

Hall, Edward T. 18, 27, 164

Haller, Franz 14

Hastrup, Kirsten 16, 164

Heider, Karl G. 26, 44, 45, 92, 101,  
113, 136, 150, 153, 158, 164

Heraklit 135

Hladnik, Boštjan 87

Hockings, Paul 16, 21, 22, 26, 42,  
118, 120, 136, 146, 149, 150, 164,  
167, 168, 169

Hughes-Freeland, Patricia 95, 138,  
164

## J

Jablonko, Allison 26, 27, 150, 165

Jakac, Božidar 49, 56

Jenssen, Toril 138, 168

Jordan, Pierre 31, 165

## K

Kahn, Albert 32, 36, 61

Kennedy, John F. 89

Ketelaar, Hank 90, 146, 165

Klobučar, Boško 72

Koch, Gerd 101, 165

Koloss, Hans J. 95, 117, 132, 154, 165

Kopernik, Nikolaj 135

Kosovel, Srečko 20

Kraševac, Fran 39

Krečič, Peter 39, 55, 165

Kremenšek, Vekoslav 39

Križnar, Naško 17, 37, 47, 51, 57, 61,

69, 71, 81, 90, 96, 98, 101, 102,

109, 110, 117, 124, 136, 140, 142,

152, 170, 171, 172, 181

Kuhar, Boris 68, 69, 166, 170

Kulešov, Lev V. 15, 19

Kumer, Zmaga 49, 61, 65, 166

Kunt, Erno 25, 150, 166

Kuret, Niko 7, 10, 11, 51, 56, 57, 60,  
61, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 72,  
74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82,  
83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 102,  
133, 146, 147, 152, 154, 160, 166,  
171, 173, 178, 179

## L

Larson, Heidi 140, 166

Leroi-Gourhan, André 62, 107, 156,  
166

Lévi-Strauss, Claude 112, 166  
Ložar, Rajko 38, 39, 167  
Loizos, Peter 26, 45, 46, 63, 81, 92, 98,  
100, 108, 112, 118, 150, 157, 166  
Lucretius, Titus Carus 15, 167  
Lumière, Louis in Auguste 29, 36,  
54, 55, 127, 172

## M

MacDougall, David 26, 37, 46, 101,  
112, 118, 132, 136, 138, 143, 150,  
157, 159, 167  
Machin, Barry 113, 167  
Makarovič, Marija 112, 113, 167, 172  
Malmsheimer, Lonna 16, 141, 167  
Mantegazza, Paolo 30  
Marazzi, Antonio 94, 142, 153, 167  
Marey, Jules 29  
Marinček, Ivan 75, 171  
Marolt, France 49, 56, 60, 61, 70  
Marshall, John 26, 80, 81, 143, 150,  
159, 172  
Martin, Marcel 120, 167  
Matičetov, Milko 51, 57, 65, 167, 172  
Matuszewski, Bolesław 30, 61, 63  
Mauss, Marcel 32, 108  
McCarthy, Mark 97  
Mead, Margaret 7, 20, 22, 23, 24, 27,  
28, 43, 91, 94, 99, 114, 128, 139,  
143, 146, 147, 149, 151, 153, 159,  
160, 162, 167, 169  
Metraux, Alfred 71  
Morin, Edgar 38, 46, 69, 80, 102,  
111, 112, 132, 154, 157, 167, 171  
Murko, Matija 7, 29, 30, 32, 33, 34,  
35, 36, 37, 42, 43, 89, 91, 100,  
151, 152, 167

## N

Napolitano, Antonio 112, 167  
Nemanič, Ivan 47, 48, 76, 165, 167  
Nichols, Bill 81, 92, 135, 167  
Novak, Vilko 38, 40, 41, 42, 61, 65,  
167

## O

Oppitz, Michael 101, 108, 135, 167  
Orel, Boris 38, 49, 57, 65, 68, 165,  
167, 168  
Oudart, Jean-Pierre 121

## P

Paulgaard, Gry 138, 168  
Plicka, Karl 71, 72, 85  
Pöch, Rudolf 31, 138  
Pogačnik, Jože 52  
Pogačnik, Josip 48  
Potočnik, Bernarda 141, 173  
Pritchard - Evans 21

## R

Ramovš, Mirko 70, 173  
Regnault, Felix 13, 29, 107  
Ridler, K. 111, 168  
Rouch, Jean 26, 46, 51, 62, 80, 112,  
132, 143, 150, 156, 159, 168, 170,  
171  
Ruby, Jay 15, 24, 25, 45, 51, 89, 92,  
93, 118, 137, 138, 141, 143, 150,  
151, 152, 153, 158, 159, 168  
Rudan, Othmar 72  
Rundstrom, Don 25, 120, 150, 168

## S

Sadoul, Georges 121, 168  
Sedej, Ivan 170, 172  
Simon, Franz 132, 168  
Sintič, Zvone 62, 86, 173  
Skinningsrud, Tone 136, 168  
Sommier, Stephen 30, 36, 163  
Southwold, Martin 133  
Spannaus, Günther 83  
Spencer, Baldwin 31, 138  
Stojanović, Dušan 16, 168  
Strecker, Ivo 120, 168  
Sulikowski, Ulrike 25, 136, 150, 168  
Swanston, Michael 97, 169

**Š**

Širca, Majda 121, 168  
Štampar, Andrija 81  
Štrukelj, Pavla 78, 169, 170  
Šubic, Jurij 41

**T**

Tanhofer, Nikola 133, 169  
Taureg, Martin 13, 83, 84, 100, 169  
Tolkien, John R. R. 5, 11  
Trampuž, Boris 72  
Trstenjak, Anton 94, 153, 169  
Tylor, Edvard B. 30

**V**

Valvasor, Janez Vajkard 38, 169  
Vasillov, Magda 30, 169  
Vidmar, Marjan 65  
Vodušek, Valens 57, 173  
Voronina, Tatiana 140, 146, 169  
Vrdlovec, Zdenko 121, 169

**W**

Wade, Nicholas J. 97, 169  
Wason, David 119, 169  
Wheeler, Wayne 25, 136, 145, 150  
Wickett, Elizabeth 15, 169  
Wiegele, Janko 72, 76  
Wolf, Günther 132, 169  
Worth, Sol 23, 24, 25, 45, 80, 113,  
118, 128, 138, 139, 141, 142, 143,  
150, 157, 158, 159, 169

**Y**

Young, Colin 91, 97, 169

**Z**

Zablatnik, Pavel 72, 75  
Zwittr, Franci 72

**Ž**

Žagar, Zora 122, 171  
Župančič, Andrej 5, 11, 100

# SINOPSIS

## *Vizualne raziskave v etnologiji*

Vizualni zapisi kulture spadajo med dokumente, ki jih etnologija sama ustvarja za svoje znanstveno raziskovanje. Vizualne raziskave so posebna poddisciplina, ki utemeljuje uvajanje vizualnih informacij v znanstveno-raziskovalni sistem. To je razmeroma nova aktivnost, ki v Sloveniji temelji na izkušnjah znanstvenega etnografskega filma kot ga je v petdesetih letih razvil dr. Niko Kuret, danes pa jih bogati Avdiovizualni laboratorij Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU. Tuje izkušnje izhajajo iz t.im vizualne antropologije, iz katere se je v evropskih razmerah razvil pojem vizualnih raziskav.

Novodobna množična produkcija vizualne dokumentacije je pripeljala do razmisleka o pravih razsežnostih uporabe vizualne tehnologije, z naslednjimi važnejšimi sklepi: 1. snemanje vpliva na preučevano kulturo in jo spreminja (Heisenbergov princip), 2. filmski zapis je dokument o srečanju dveh subjektov in ne samo dokument o informatorju (medialnost), 3. pri realizaciji vizualnega dokumenta naj po možnosti enakopravno sodelujeta raziskovalec in njegov informator (soudeležba), 4. film je vizualni tekst (semiotika), 5. za znanstveno rabo mora biti iz filma razvidna raziskovalna in filmska metoda (refleksivnost).

Tradicija filmskih zapisov kulture vsekakor povezuje vizualne raziskave z etnologijo, medtem ko preučevanje sodobnega vizualnega okolja kot simbolnega načina komuniciranja, ki je eminentno področje vizualnih raziskav, ni samo domena etnologije. Zato lahko upravičeno govorimo o večdisciplinarnosti in na tej podlagi utemeljeni avtonomnosti vizualnih raziskav.

Razen splošnih izhodišč so v knjigi prikazane slovenske izkušnje na področju etnografskega filma in vizualnih raziskav, postavljene v širši okvir. Zaradi odvisnosti vizualnih raziskav od tehnologije je del besedila posvečen metodološkimi in delno praktičnim vprašanjem realizacije etnološkega filma.

Znanstveniki trdijo, da je filmanje fenomenološko, medtem ko je etnologija deduktivna in empirična in domena besede. Avtorjev prispevek k tej debati je sistematizacija vizualnih elementov kulture, ki vodi k zavedanju o komplementarni razmejitvi med vizualnim in verbalnim.

Namen naloge je, da bi seznanjanje z genezo vizualnih raziskav in pregledom teoretskih izhodišč udomačilo ustrezno terminologijo in pripomoglo k hitrejšemu vključevanju vizualnih zapisov kulture v znanstveno raziskovalni sistem etnologije.

## SYNOPSIS

### *Visual Research in Ethnology*

Visual records of culture are the documents made by ethnology itself for the employment in its own researches. The aim of visual research is to introduce the visual data in the scientific research system. This is a relatively new activity which is in Slovenia based on the experience of ethnographic film as was in 50's developed by Niko Kuret, but which is today being enriched by Audiovisual laboratory of Slovene Academy of Sciences and Arts' Research Centre. Foreign experience arises from so called visual anthropology out of which under the European conditions the notion of visual research was developed.

The modern mass production of visual records led to the reflection on real dimensions of the usage of visual technology, with its most important conclusions being: 1. Heisenberg principle (shooting influences the culture being researched). 2. Mediation (visual document is witnessing the meeting of two subjects or cultures). 3. Participation (the researcher and his informant should participate in the realization of visual document). 4. Semiotic (film-as-text). 5. Reflexivity (the evident research and filmic method has to be seen in the final version of visual record if planned to be used for scientific purpose).

The tradition of the visual record of culture without a doubt connects visual research with ethnology, while studying of contemporary visual environment as a symbolic way of communication which is an eminent field of visual research, is not only a domain of ethnology. Therefore we can justifiably talk about multi-disciplinarity and about autonomy of visual research founded on this basis.

In the book there is beside the general starting point presented also a Slovene experience on the field of an ethnographic film and visual research, put into a broader view. Because of dependance of visual research on technology, the central question is dedicated to methodology and partly to the practice of the realization of an ethnographic film.

The scientists claim the filming to be phenomenological, while the ethnology is deductive and empirical and domain of a word. The author's contribution to this debate is a systematisation of visual elements of culture which lead to the awareness of a complementary delimitation between visual and verbal.

The aim of the text is that acquainting with the genesis of visual research and the review of of theoretical starting points would familiarize

a correspondant terminology and contribute to a quicker inclusion of visual data in the scientific research system of ethnology.

Naško KRIŽNAR, dr.  
Avdiovizualni laboratorij  
Znanstvenoraziskovalni center  
Slovenske akademije znanosti  
in umetnosti  
Gosposka 13, 1000 Ljubljana

Naško KRIŽNAR, Ph.D.  
Audio - visual Laboratory  
Centre for Scientific Research of the  
Slovene Academy of Sciences and Arts  
Gosposka 13, SI-1000 Ljubljana, Slovenia

## Zbirka ZRC

- 1 • Dušan Kos, *Med gradom in mestom*. Ljubljana 1994
- 2 • Eva Holz, *Razvoj cestnega omrežja na Slovenskem ob koncu 18. in v 19. stoletju*. Ljubljana 1994
- 3 • Dušan Kos, *Imago Iustitiae*. Ljubljana 1994
- 4 • *Historični seminar • Historisches Seminar • Historical Seminar = Pot na grmado • Der Weg auf den Scheiterhaufen • The Road to Pile*. Ljubljana 1994
- 5 • Monika Kropej, *Pravljica in stvarnost*. Ljubljana 1995
- 6 • Janja Žitnik, *Orel in korenine med »brušenjem« in cenzuro*. Ljubljana 1995
- 7 • Darinka Trpin in Branko Vreš, *Register flore Slovenije. Praprotnice in cvetnice*. Ljubljana 1995
- 8 • Blaž Resman, *Barok v kamnu*. Ljubljana 1995
- 9 • Fran Ramovš, *Kratka zgodovina slovenskega jezika I*. Ljubljana 1995
- 10 • Tadej Slabe, *Cave Rocky Relief*. Ljubljana 1995
- 11 • Marko Terseglav, *Uskoška pesemska dediščina Bele krajine*. Ljubljana 1996
- 12 • Zmaga Kumer, *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Ljubljana 1996
- 13 • Marjan Dolgan, *Tri ekspresionistične podobe sveta. Pregelj, Grum, Jarc*. Ljubljana 1996.
- 14 • Martin Knez, *Vpliv lezik na razvoj kraških jam*. Ljubljana 1996



ISBN 961-6182-16-1



9 789616 182164