



**ETNOLOŠKI FILM
MED TRADICIJO IN VIZIJO**

ETNOLOŠKI FILM MED TRADICIJO IN VIZIJO

Zbral in uredil
NAŠKO KRIŽNAR

ZALŽBA
ZRC

Založil

Znanstvenoraziskovalni center SAZU,
Založba ZRC

Zanj

Oto Luthar

Izdal

Audiovizualni laboratorij ZRC SAZU

Zbral in uredil

Naško Križnar

Jezikovni pregled

Jože Faganel

Oblikovanje in oprema

Milojka Žalik Huzjan

Prelom

Brane Vidmar

Tisk

Tiskarna Planprint d. o. o., Ljubljana

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

791.43 (497.4) : 39 (082)

ETNOLOŠKI film med tradicijo in vizijo / zbral in uredil Naško Križnar; [izdal Audiovizualni laboratorij ZRC SAZU]. - Ljubljana : Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1997

ISBN 961-6182-40-4

1. Križnar, Naško 2. Znanstvenoraziskovalni center SAZU
Audiovizualni laboratorij
70131456

Knjiga je izšla s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo R. Slovenije.

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/9616182404>.

VSEBINA

PREDGOVOR	7
-----------------	---

PRVI DEL – Iz zapuščine Nika Kureta

Niko Kuret: <i>Uvodna beseda k večeru etnografskega filma</i>	13
Niko Kuret: <i>O problemih etnografskega filma</i>	17
<i>Slovenski etnografski film – Predlogi in dosežki (Elaborat Odbora za etnografski film pri Slovenskem etnografskem društvu, 1957)</i>	33
Niko Kuret: <i>Filmska beležka – uporaba filma v etnografskih arhivih</i>	41

LAVFARJI V CERKNEM – Slike iz filma	45
--	----

DRUGI DEL – Referati z znanstvenega posvetovanja »40 let slovenskega etnološkega filma«, Ljubljana, 5. - 6. junija 1996

Ivana Leskovec: <i>Lavfarji na filmu in lavfarji danes</i>	121
Naško Križnar: <i>Obdobje po Kuretu – med tradicijo in vizijo</i>	127
Tomislav Pletenac: <i>Vidno in nevidno v etnografskem filmu – zgodnji etnografski filmi prof. Gavazzija</i>	133
Herta Maurer-Lausegger: <i>Filmska dokumentacija narečja. Metodologija spraševanja v dvojezični situaciji na južnem Koroškem</i>	141
Nadja Valentinčič: <i>Dva različna vizualna pristopa</i>	151
Mirko Ramovš: <i>Pogled kamere in pogled strokovnjaka</i>	157
Tomislav Vinšćak: <i>Avdiovizualna dokumentacija tradicionalne kulture tibetancev v regiji Mustang v Nepal</i>	159
Marija Makarovič: <i>Moje izkušnje s snemanjem filmov z etnološko tematiko za televiziji in za etnološko vizualno dokumentacijo</i>	169
Darja Skrt: <i>Film in video v muzeju</i>	173
Peter Simonič: <i>Snemanje pustovanja, terenske izkušnje</i>	179
Živa Pahor: <i>TV Mozaik</i>	185
Marjan Frankovič: <i>Etnologija in film</i>	191

Ivan Nemanič: <i>Bela krajina v etnografskem filmu</i>	195
Andrej O. Župančič: <i>Zrno v naključni dokumentaciji</i>	201

**TRETJI DEL – Referati z mednarodne konference »Znanstveni film
kot komunikacija - primer vizualne antropologije«, Festival znanosti,
Ljubljana, 1. - 3. oktobra 1996**

Naško Križnar, Živa Pahor: <i>Videodokumentacija kot “objet trouvé”</i>	205
Silvia Paggi: <i>Sin zvite noge – ljubljanski referat</i>	213
Asen Balicki: <i>Etnografsko filmanje v srcu Balkana</i>	217
Allison Jablonko: <i>Gibanje: prostor, čas in komunikacija</i>	223
Imensko kazalo	231

PREDGOVOR

Naško Križnar

V dvorani Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani je od 5.

do 6. junija 1996 potekalo mednarodno posvetovanje z naslovom “40 let slovenskega etnološkega filma” in podnaslovom “Lavfarji v Cerknem” (1956), ki ga je pripravil Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU.

Obletnica in podnaslov se nanašata na odločitev dr. Nika Kureta in takratnega Inštituta za slovensko narodopisje pri SAZU, da filmsko dokumentirajo obnovljeno postavitev cerkljanske “lavfarije”. Ozadje te odločitve je daljnosežno spoznanje dr. Nika Kureta o pomenu filma pri etnografskih raziskavah. V tem smislu je Lavfarjem sledil niz Kuretovih dejavnosti, ki jih štejemo danes za temelj razvoja etnološkega filma v Sloveniji. Njihove značilnosti so: povezovanje v okviru Jugoslavije in s tem v zvezi ustanovitev slovenskega Odbora za etnografski film (1957), povezovanje z mednarodnimi težnjami na področju etnografskega filma, zlasti udeležba pri aktivnostih CIFE (Mednarodnega odbora za etnografski film) v okviru UNESCO, začetek lastne filmske proizvodnje v okviru Inštituta za slovensko narodopisje SAZU in objavljanje strokovnih ter poljudnih člankov o etnografskem filmu.

Posvetovanje je imelo regionalni in mednarodni značaj. Seglo je do tistih krajev in ljudi, s katerimi je bil pokojni dr. Niko Kuret v plodnih delovnih stikih, ko se je ukvarjal z etnografskim filmom. Na prvem mestu je v tej zvezi treba omeniti dr. Milovana Gavazzija iz Zagreba, zaradi česar so se posvetovanja udeležili hrvaški kolegi. Na drugem mestu je gotovo Koroška, ki ji je Kuret zapustil vrhunec svojega filmskega delovanja – film Štehvanje iz leta 1959. Zato je prišla na posvetovanje raziskovalka dialektov s celovške univerze, ki pri svojem delu s pridom uporablja video kamero. Na tretjem mestu so domača prizadevanja za nadaljevanje Kuretovega dela, skrb za izdelavo in uporabo fotografske, filmske in video dokumentacije pri etnološkem raziskovanju na različnih področjih v inštitutih in muzejih. Posebno mesto je bilo odmerjeno nastopu sodelavke slovenskega programa RAI v Trstu.

Od Kuretovih dejavnosti smo v prvem delu zbornika dali prednost njegovemu pisanju o metodoloških problemih etnografskega filma. V zapuščini so namreč ohranjeni še neobjavljeni spisi, ki dokazujejo njegovo pionirstvo pri utemeljevanju pomena filma v etnografiji in v znanosti sploh. Na nobenem

drugem področju delovanja ni Kuret toliko pisal o metodoloških problemih kot ravno na področju filma.

Gotovo pa je treba Kuretovo delovanje preveriti tudi v luči dinamike razvoja etnološkega filma pri nas in v svetu. Od srede 60. let, ko je Kuret zapustil to področje, pa do danes se je marsikaj spremenilo. Namen našega posvetovanja je bil med drugim tudi: prikazati pomen Kuretovega dela, ugotoviti, kaj se je ohranilo do danes, kaj se je spremenilo in kaj je novega. O tem so na posvetovanju spregovorili številni strokovnjaki s področja etnologije, muzealstva, sociologije, arhivistike in vizualnih medijev. Prispevke, ki so jih udeleženci posvetovanja pripravili za objavo, objavljamo v drugem delu zbornika. Pred bralci je hvaležna naloga, da sami presodijo, v katerih prvinah danes prekašamo Nika Kureta, katerih razmišljanj in dosežkov pa se mu ni treba sramovati niti pred strogo presojo današnjega trenutka na področju etnološkega oz. etnografskega filma v Sloveniji.

Drugi dan posvetovanja je v kulturno informacijskem centru Križanke potekala okrogla miza z naslovom: *Slovenski znanstveni film – dileme in obeti*. Udeležili so se je predstavniki Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU, Univerze v Ljubljani, Ministrstva za znanost in tehnologijo, Filmskega sklada republike Slovenije, Slovenske kinoteke in Arhiva republike Slovenije. V istem prostoru je bila mesec dni na ogled razstava *40 let slovenskega etnološkega filma, Lavfarji v Cerknem 1956-1996*, ki jo je pripravil Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU.

V tretjem delu zbornika objavljamo štiri referate z Mednarodne konference Znanstveni film kot komunikacija – primer vizualne antropologije, ki jo je pripravil Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU v Ljubljani, oktobra 1996 v okviru Festivala znanosti. V slovenskem prevodu ne bodo objavljeni nikjer drugje. Objavo so si zaslužili, ker se tematsko povezujejo z vsebino posvetovanja ob obletnici Lavfarjev v Cerknem in ker prinašajo poglede na uporabo filma v znanosti tudi iz drugih okolij.

Posvetovanje 40 let slovenskega etnološkega filma je organiziral Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU, koordiniral pa pripravljalni odbor v sestavi: akad. dr. Milko Matičetov (predsednik), dr. Naško Križnar in dr. Mojca Ravnik.

Posvetovanje je podprlo Slovensko etnološko društvo, omogočilo pa Ministrstvo za znanost in tehnologijo republike Slovenije.

Seznam udeležencev:

Zvezdana Antoš (etnologinja, Etnografski muzej, Zagreb), mag. Jurij Fikfak (etnolog, ZRC SAZU, Ljubljana), Marjan Frankovič (režiser, RTV Slovenija, Ljubljana), mag. Metka Krese (sociologinja kulture, Inštitut za humanistične študije, Ljubljana), Ivica Križ (etnologinja, Dolenjski muzej, Novo mesto), dr.

Naško Križnar (etnolog, ZRC SAZU, Ljubljana), Ivana Leskovec (etnologinja, Mestni muzej, Idrija), dr. Marija Makarovič (etnologinja, Slovenski narodopisni inštitut Urbana Jarnika, Celovec), dr. Herta Maurer-Lausegger (slavistka, Univerza Celovec), Ivan Nemanič (arhivist, Arhiv republike Slovenije, Ljubljana), Živa Pahor (sociologinja, RAI Slovenski program, Trst), Tomislav Pletenac (etnolog, Filozofska fakulteta, Zagreb), dr. Zorica Rajković (etnologinja, Inštitut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb), prof. Mirko Ramovš (slavist in folklorist, ZRC SAZU, Ljubljana), Peter Simonič (študent etnologije in sociologije kulture, Maribor), Darja Skrt (etnologinja, Goriški muzej, Nova Gorica), Nadja Valentinčič (etnologinja, RTV Slovenija, Ljubljana), dr. Tomo Vinšćak (etnolog, Filozofska fakulteta, Zagreb), Zora Žagar (etnologinja, Pomorski muzej Sergej Mašera, Piran), akademik prof. dr. Andrej Župančič (SAZU, Ljubljana).

Seznam predvajanih vizualij:

Lavfarji v Cerknem (1956, Inštitut za slovensko narodopisje SAZU, Peter Brelih, Boris Brelih, Niko Kuret, 16 mm, 240 m), Barbara, Lucija pomoj... (1995, Univerza Celovec, Herta Maurer-Lausegger, VHS, 20 min.), Dokumentarni zapis o izdelovanju svetil (1995, Slovenski etnografski muzej, Nadja Valentinčič, VHS, 14 min.), Dokumentarni zapis o izdelovanju oselnikov in o oslah (1995, Slovenski etnografski muzej, Nadja Valentinčič, VHS, 35 min.), Koroški božični kruh (Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU in Narodopisni inštitut Urban Jarnik, Naško Križnar, Marija Makarovič, VHS, 25 min.), Yartung festival (1993, Filozofska fakulteta, Zagreb, Tomo Vinšćak, VHS, 60 min.), Tibetski buddhizam (1993, Filozofska fakulteta, Zagreb, Tomo Vinšćak, VHS, 30 min.), Bizoviške perice (1964, Andrej O. Župančič, 8 mm, 9 min), Liški pustje (1996, TV Primorka, Darja Skrt, VHS, 33 min.), TV Magazin (1996, RAI Slovenski program, Trst, VHS, 2x9 min.).

PRVI DEL

Iz zapuščine Nika Kureta

UVODNA OPOMBA

Del Kuretove zapuščine, v kateri so tudi neobjavljeni spisi, ki jih objavljamo v prvem delu našega zbornika, hrani Inštitut za slovensko narodopisje ZRC SAZU. Doslej sem jih dvakrat pregledal in uporabljal. Prvič pri pisanju filmografije slovenskega etnološkega filma (Glej: Naško Križnar, Slovenski etnološki film, Filmografija 1905-1980, Ljubljana 1982) in drugič pri pisanju doktorske disertacije (Glej: Naško Križnar, Niko Kuret in slovenski etnografski film, Etnolog 5/LVI/, Ljubljana 1995, str. 71-102 ter isti, Vizualne raziskave v etnologiji, ZRC SAZU, Ljubljana 1996).

1. Uvodno besedo k večeru etnografskega filma je Niko Kuret prebral na Kongresu Zveze folklorističnih društev Jugoslavije leta 1957 v Varaždinu. Zanimiva je zato, ker vsebuje zametke vseh Kuretovih kasnejših idej v zvezi s pomenom in uporabo etnografskega filma. Zato naj bralce ne moti, če se bo marsikatera, rahlo preoblikovana misel iz tega spisa ponovila v drugih Kuretovih besedilih.

*2. Septembra 1957 se je Niko Kuret udeležil mednarodnega seminarja Mednarodnega odbora za etnografski film (CIFE) v Pragi. Takoj po povratku je napisal razpravo o sodobnih težnjah na področju etnografskega filma, z naslovom **O problemih etnografskega filma**, ki se bere kot poročilo. Doslej še ni bila objavljena, ker so nekatera uredništva (npr. Sodobnost) zavrnila objavo v integralni obliki. Močno skrajšano besedilo brez navedbe virov in literature je izšlo v Naših razgledih šele leta 1958 (št. 3, str. 76). Besedilo je pomembno, ker vsebuje duha slovenskega Odbora za etnografski film, ki ga je Kuret še istega leta, decembra, ustanovil pri Slovenskem etnografskem društvu.*

*3. Elaborat **Slovenski etnografski film - predlogi in dosežki** je dokument Odbora za etnografski film iz leta 1958, ki izpričuje občudovanja vredno velikopoteznost takratnih prizadevanj za etnografski film in optimizem njegovih protagonistov. Hkrati pa izpričuje tedanji metodološki profil in usmerjenost slovenske etnologije. Doslej je bil ta dokument razmnožen le na ciklostilu in razposlan članom Odbora ter finanserjem slovenske znanosti.*

*4. **Filmska beležka - uporaba filma v etnografskih arhivih** je Kuretov referat iz leta 1959, ki ga je napisal v francoščini za znameniti seminar CIFE v Perugii (1959). Tam ga zaradi pomanjkanja časa ni niti prebral niti ni bil objavljen v gradivih seminarja. Metodološko gledano pomeni ta referat Kuretov prelom s posodobljenimi usmeritvami na področju svetovnega etnografskega filma.*

Naško Križnar

UVODNA BESEDA

K VEČERU ETNOGRAFSKEGA FILMA

Kongres ZFDJ v Varaždinu 1957

Ko sta leta 1894 Edison in Jenkins pokazala v Ameriki prve gibljive slike, je marsikdo pomislil na korist, ki bi jo od nove iznajdbe mogla imeti znanost. Toda možnost cenene in rentabilne zabave, ki jo je nova iznajdba prinesla s seboj, je potisnila takšne misli v ozadje. Kljub temu je znanost kmalu spoznala, da bi mogel biti film vendarle tudi njej koristen. Tako že precej časa zlasti biologija, v zadnjem času pa tudi tehnika uporabljata film v svoje študijske namene. Že pred drugo svetovno vojno pa je tudi etnologija odkrila v filmu nenadomestljivo pomagalo; številne ekspedicije so redno tudi filmale. Kvaliteta teh filmov, ki so jih snemali večidel filmski laiki, je lahko sporna, pripomogla pa je vendarle k spoznanju, da je film pri študiju različnih pojavov ljudske kulture edini zanesljivi pripomoček.

Kar veljá za kulture primitivnih ljudstev, veljá v nezmanjšani meri tudi za študij naše ljudske kulture. Zato tudi etnografija in folkloristika v zadnjem času s pridom uporabljata film. Leta 1952. so ustanovili v Parizu Comité international du film ethnographique, lani pa smo tudi v Jugoslaviji dobili svoj Komite etnografskega filma, ki je včlanjen v internacionalni Komite.

Naša zveza folklorističnih društev je uvrstila v spored svojega četrtega kongresa tudi večer etnografskega filma. S tem je hotela dokumentirati, da se tudi jugoslovanski etnografi in folkloristi zavedamo važnosti znanstvenega filma v svoji stroki. Naša prizadevanja so šele na začetkih. Manjka nam še izkušenj, manjka materialnih možnosti, ne manjka nam pa dobre volje. Spored nocojšnjega večera zato ne bo takšen, kakor smo si ga želeli in predstavljali mi, ki poskušamo realizirati jugoslovanski etnografski film vsak v svoji republiki.

Preden se odvije nocojšnji spored, mi dovolite, da nanizam nekaj načelnih misli zaradi jasnih pojmov in za morebitno diskusijo.

Sodobni znanstveni film je praviloma ozki in sicer 16 milimetrski film. Normalni 35 milimetrski filmi z etnografsko oziroma folklorno tematiko, ki smo jih uvrstili v nocojšnji spored, niso znanstveni filmi, marveč režirani, tako imenovani kulturni ali dokumentarni filmi. Naj takoj povem, da teh mi ne bomo posnemali.

Etnografski film mora biti predvsem znanstven. Režiser kulturnega ali dokumentarnega efekta stremi vedno bolj ali manj za nekim zaokroženim

estetskim učinkom, računa s publiko in njenim okusom in s tem nazadnje – hočeš nočeš – meri na finančno rentabilnost. Vse to je znanstvenemu etnografskemu filmu tuje. Ne snemamo ga zato, da bi ga projicirali pred široko publiko, marveč zase, v svoje študijske namene, za svojo delovno sobo in kvečjemu za nekoliko širši krog strokovnjakov. V tem se znanstveni film katera koli vrste bistveno razlikuje od ostale filmske produkcije. Film postaja v nekaterih znanstvenih disciplinah danes prav tako nepogrešljiv kakor fotografija – in sicer barvna fotografija – in kakor magnetofon. Upam si trditi, da je prav naša stroka močno navezana na film. Šele delo s filmom bo pokazalo njegove nedosegljive prednosti!

Kaj naj bo vsebina etnografskega – folklorističnega filma? Vse ljudsko življenje ga željno pričakuje, tisto življenje, ki ga razvoj moderne dobe tako 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 zanamcem. Mislim, da ni treba dokazovanja za trditev, da opravi to nalogo prav film. Ne bi želel pretiravati, toda zdi se mi, da bi sodobni etnograf in folklorist ne smel več na teren brez male snemalne kamere! Do tega smo seveda še daleč, a upajmo, da bomo tudi to dočakali.

Dober etnografski film naj pokaže kak pojav iz ljudskega življenja v takem obsegu in taki obliki, da je mogoč neoviran študij vseh faz, recimo, delovnega procesa (vzemimo za primer ljudsko lončarstvo), vseh delov običaja (vzemimo na primer kak pustni običaj), vseh figur kakega ljudskega plesa (film je tako nenadomestljivo dopolnilo vsake plesne notacije). Snemanje mora podajati celotno sliko, mora pa tudi upoštevati posamezne detajle, ki so za študij važni. Kamera se zato oddaljuje ali približuje.

Tako realiziran film dobi svoje mesto predvsem v naši delovni sobi. Projekcija izpopolnjuje naše zapiske in fotografske posnetke. Znano je, da je mogoče projekcijo vsak čas ustaviti in kak del filma ponoviti. Mogoče je nadalje sorodne motive iz različnih filmov združiti v nov trak in ga uporabiti pri komparativnem študiju. Film nam skratka obnovi vtise s terena, toda vtisi so bežni – na filmu ostanejo. Film je znanstven dokument, ki ga ne dosežejo še tako dobre fotografije, risbe, zapiski in opisi. S tem seveda nočem reči, da je ob filmu vse drugo nepotrebno. Še dolgo ne. Toda s filmom dobi vse naše terensko delo šele svoje pravo dopolnilo.

Strokovnjaki govorijo o “vertikalnem”, monografskem filmu, ki smo v njem zajeli en sam pojav iz ljudskega življenja, in ga ločijo od “horizontalnega”, preglednega filma, ki smo v njem zajeli večjo celoto ljudskega življenja in jo podajamo v strnjeni podobi. Snov in namen določata, za kateri način se

pri posameznem filmu odločimo.

Težave pa se začno pri realizaciji. Pri znanstvenem filmu se ponavlja znana zgodba iz nemške pesmi "von zwei Königskindern, die konnten zusammen nicht kommen". Znanstvenik in snemalec sta tista dva, ki se tako težko dobita in uglasita. Možno je, a le navidezno idealno, da je znanstvenik hkrati snemalec. Dosti bolje je, da z znanstvenikom dela znanstveno šolani snemalec. Imeti mora polno razumevanje, ljubezen in tudi nekaj znanja iz znanstvene discipline. Uganiti mora, kaj v danem trenutku znanstvenik hoče, kaj je zanj važno, katera podrobnost mora priti na film, kakor tudi na drugi strani dolžnost znanstvenika, da pred snemanjem s snemalcem prediskutira snov, ki jo bo treba filmati, in mu razloži namen, ki ga ima s filmanjem.

Pri snemanju znanstvenega filma ni potreben scenarij v običajnem pomenu besede, pač pa ne moremo izhajati brez dobro in natanko preišljenega seznama motivov (Motivliste). Ta pa naj spet ne bo prisilni jopič – med snemanjem se na kraju samem lahko pojavi kaj nepredvidenega, kar bomo brez ozira na seznam posneli; za to naj bi zadoščal kratek namig bodisi znanstvenika ali snemalca. Snemalec mora izkoriščati vse prednosti filma, menjavati pregledne posnetke s posnetki detajlov iz bližine, upoštevati lego kamere, svetlobe itd. Važno dopolnilo vsakega sujeta je tudi, da mu da snemalec primeren okvir s snemanjem miljeja. Nemi film je zlasti za etnografa in folklorista polovičarstvo. Zato bomo filmsko snemanje vedno združili z magnetofonskim snemanjem. Današnje priprave omogočajo popolno sinhronizacijo.

Vse to so stvari, ki jih moramo mi v Jugoslaviji spoznavati šele ab ovo. Toda brez tega ne gre. Nabirati moramo izkušnje, tvegati neuspehe, saj errando discimus. Predvsem pa je treba najti sredstev, da etnografski film razvijemo tudi v naši domovini, da se nam omogoči nabava kamer in filmskega materiala, da dobimo možnosti za brezhibno razvijanje, kopiranje in montiranje filmov (zdaj smo odvisni samo od Zore-filma v Zagrebu) in da interesentom, zlasti mladim etnografom in folkloristom, omogočimo pridobitev potrebnega strokovnega znanja (zlasti opozarjam na tečaje Inštituta za znanstveni film – Institut für den wissenschaftlichen Film – v Göttingenu v Nemčiji).

Če etnografi in folkloristi danes zahtevamo modernih pripomočkov za svoje delo, korakamo samo s časom naprej. Magnetofon, barvna fotografija in zvočni ozki film so nam danes pri našem delu prav tako potrebni kakor svinčnik in beležnica!

Dr. Niko Kuret (Ljubljana)
26. 8. 1957.

O PROBLEMIH ETNOGRAFSKEGA FILMA

I

Film ni samo nova umetniška zvrst, ampak tudi nepogrešljiva oblika medsebojnega spoznavanja narodov in izvrstno pomagalo znanstvenega raziskovanja. Ko sta 1894 Edison in Jenkins v Ameriki pokazala prve gibljive slike, je marsikdo pomislil na korist, ki bi jo od nove iznajdbe mogla imeti znanost. Toda možnost cenene in vrhu tega donosne zabave, ki jo je nova iznajdba prinesla s seboj, je začasno potisnila takšne misli v ozadje. Ob bohotno se razvijajoči "tovarni sanj" pa je polagoma tudi znanost segla po filmu. Tako že precej časa zlasti biologija, v zadnjem času pa tudi medicina in tehnika pa druge vede, recimo, psihologija, s pridom uporabljajo film s svoje študijske namene¹. Že pred drugo vojno je tudi etnologija odkrila v filmu zelo dragoceno pomagalo. Številne ekspedicije so redno filmale. kakovost teh filmov, ki so jih snemali večidel filmski laiki, je marsikdaj sporna, pripomogli so pa vendarle k spoznanju, da je film pri študiju raznih pojavov ljudske kulture dostikrat edino zanesljiv pripomoček. Kar velja za kulturo primitivnih ljudstev, velja v nezmanjšani meri tudi za študij ljudske kulture civiliziranih narodov. Zato je "etnografski film" danes pojem in stvarnost².

¹ Pri roki imam revijo "Research Film". Bulletin of the Research Film Section of the International Scientific Film Association. Göttingen-Paris. Od 1955 dalje. – Za primer navajam samo iz 4. številke 2. letnika (december 1956) nekaj naslovov razprav, ki jih prinaša: Townsin-Duncan, Cinematography of Cavitating Ship Propeller Models; Drechsler, Feldemissionsfilme als Hilfsmittel zur Messung von Atomkonstanten; Davis, The Irradiation of Single Cells and Parts of Single Cells in Tissue Cultures by Microbeam of Alpha Particles; Müller, Zur Präparation für die Phasenkontrast-Mikrokinematographie; Spindler, Einige Filmerfahrungen bei Verhaltensstudien am Menschen; Shettles, Studying the Activity of Human Spermatozoa about the Ovum in Vitro; Spiegel; Die Fernsehapparatur im psychologischen Forschungsfilm; Krüger, Die Bedeutung des Films für die Erforschung des Fortbewegungsvorganges bei den Tieren, itd.

² Prim. Günther Spannaus, Der Film als Mittel völkerkundlicher Forschung. "Research Film" 2 (Göttingen-Paris 1956), št. 4, 159-163; isti, Theoretische und praktische Probleme des wissenschaftlichen Filmes, v: Von fremden Völkern und Kulturen. Beiträge

“Etnografski”³ film je došel celo do tiste razvojne stopnje, ki v današnjih prilikah narekuje organizirano povezavo v narodnem in mednarodnem merilu. Zgled so dali Francozi, ki so si 1952 ustanovili svoj (“nacionalni”) Comité du film ethnographique⁴. Na 5. mednarodnem kongresu za antropološke in etnografske vede septembra 1956 v Philadelphiji pa je bil ustanovljen Mednarodni odbor za etnografski film (CIFE, Comité International du Film Ethnographique), ki ima svoj sedež v Parizu (Musée de l’Homme) in je organ UNESCO. Delo v njem se odvija torej v okrilju in po intencijah Združenih narodov. CIFE je tudi v najtesnejših zvezah z Mednarodno federacijo filmskih arhivov (FIAF, Fédération International des Archives du Film)⁵. V CIFE so združeni posamezni državni (“nacionalni”) odbori etnografskega filma, ki jih je doslej devet: francoski, belgijski, švicarski, holandski, angleški, italijanski, kanadski, izraelski in jugoslovanski. Jugoslovanski odbor za etnografski film je bil ustanovljen leta 1957 in mu predseduje univ. prof. dr. Milovan Gavazzi (Zagreb)⁶. Slovenijo zastopata v njem Boris Orel, ravnatelj Etnografskega muzeja v Ljubljani, in pisec teh vrstic. Pripravlja se ustanovitev češkoslovaškega, poljskega in ameriškega odbora. CIFE se je sestel doslej že šestkrat: na Dunaju, v Locarnu, v Philadelph-

zur Völkerkunde. Hans Plischke zum 65. Geburtstag. Düsseldorf 1955, 85-95; Jean Rouch, Cinéma d’Exploration et Ethnographie. “Connaissance du Monde” 1955, 69-78; Andre Leroi-Gourhan, Cinema et Sciences Humaines. Le film ethnologique existe-t-il? “La Revue de Géographie Humaine et d’Ethnographie” 1 (Paris 1948), 42-50; Robert Lefranc, Le film et l’Enseignement de la Géographie Humaine. Prav tam 51-57.

- ³ Vdati se moramo do nadaljnega v prilično anarhijo glede naziva vede o ljudski kulturi v svetu in, hočeš nočeš, tudi pri nas. Prim. Vilko Novak, O bistvu etnografije in njeni metodi. “Slovenski etnograf” 9 (1956), 7-16; zlasti pa Branimir Bratanić, Regionalna ili nacionalna i opća etnologija. Prav tam 10 (1957) 7-18. – Ker se doslej v UNESCO uporablja francoski naziv etnografski film, ostajam v svojih izvajanjih pri njem.
- ⁴ Vse pozornosti je vreden tudi delež Nemcev pod vodstvom Güntherja Spannausa v Göttingenu (Institut für Völkerkunde, Institut für wissenschaftlichen Film), ki stoje doslej, kakor kaže, ob strani.
- ⁵ Vanjo je včlanjena tudi Jugoslavija, kar omogoča delovanje naših kinotek.
- ⁶ Zaradi specifičnih nalog v Sloveniji je bil ustanovljen novembra 1957 slovenski odbor za etnografski film, za zdaj v okrilju Slovenskega etnografskega društva. Poleg zastopnikov naših etnografskih ustanov ga tvorijo predstavniki naših filmskih delavcev in filmskih podjetij. Njegova naloga je: 1.) Na ozemlju LR Slovenije pomagati jugoslovanskemu odboru za etnografski film pri njegovih lastnih nalogah in pri izva-
janju nalog mednarodnega odbora za etnografski film v okviru UNESCO. 2.) Dajati pobude pri ustvarjanju slovenskega etnografskega filma ter usmerjati in koordinirati slovenske napore v tej smeri.

hiji, v Dubrovniku, v Caligariju in nazadnje v Pragi (16. do 23. septembra 1957). Praški sestanek ("seminar", colloque) je bil pomemben zaradi razprave o problemih etnografskega filma. Zastopniki 15 držav⁷ so razpravljali zlasti o razmerju med etnografom-znanstvenikom in filmskim delavcem ter o razlikovanju med čistim znanstvenim in med "umetniškim" etnografskim filmom. Razprave so potekale najprej ob dveh glavnih referatih (prof. Karel Plicka, Praga: Osnovna vprašanja etnografskega filma; A. Métraux, Paris-UNESCO: Etnografska veda in film) in ob uradnih ekspozicijah francoskega in italijanskega odbora za etnografski film, vzporedno s tem pa konkretno v obliki diskusije po vsakodnevni popoldanski projekciji filmov, ki so jih delegacije prinesle na sestanek⁸. Pokazalo se je pri tem, da bo treba v najkrajšem času razčistiti vprašanje tipologije filmov etnografskega značaja ter razmerje med etnografijo in komercialnim filmom. Temu naj bi bila posvečena dva prihodnja sestanka (prvi bo septembra 1958 v Benetkah). Razprave so rodile vrsto resolucij⁹, ki naj bi jim posamezni nacionalni odbori skušali v svojih deželah pridobiti veljavo; države članice Združenih narodov bi bile dolžne poskrbeti, da se bodo posamezni sklepi kot del dejavnosti UNESCO tudi izvajali.

II

Naglo širjenje zahodne civilizacije, tako je izvajal v svojem referatu A. Métraux, zadaja smrtne udarce rahlim strukturam arhaičnih kultur. In vendar predstavlja vsaka od njih edinstveno tvorbo, ki so jo ustvarili kolektivni napor nešteti generacij. Dostikrat zadošča le malo let, da se v deželi uniči ravnotežje in da domača kultura ovene in odmre. A tudi v deželah zahodnega kulturnega kroga, koder raste moderna civilizacija bolj ali manj organsko iz matične ljud-

⁷ Belgije, Bolgarije, Češkoslovaške, Francije, Holandske, Italije, Jugoslavije, Kanade, Madžarske, Poljske, SSSR, Švice, Velike Britanije, Vzhodne Nemčije, ZDA.

⁸ Šestnajst držav (poleg zgoraj omenjenih tudi še Indija) je poslalo na seminar skupno 54 filmov, od katerih jih je prišlo na spored 31; predvajali so jih dejansko le (?). Jugoslavija je bila zastopana samo z dvema slovenskima filmoma: "Zima mora umreti" (Kurentovanje) Zvoneta Sintiča (in tovarišev) ter "Pomlad v Beli Krajini" Metoda in Milke Badjura. Oba sta bila na sporedu, vendar je spored z Badjurovim filmom moral v celoti odpasti, zaradi časovne stiske. "Kurentovanje" je vzbudilo toliko zanimanja, da mi je npr. italijanski filmski delavec J. L. Polidoro, ki deluje zdaj v filmski sekciji ZN, izrazil željo, da bi izdelal kak podoben film pri nas v slovensko-italijanski koprodukciji.

⁹ Objavljam jih v slovenskem prevodu na koncu teh izvajanj. (V pričujočem ponatisu Kuretove razprave ne objavljamo resolucij praškega seminarja, ker jih v Kuretovi zapuščini nismo našli. Op. ur.)

ske kulture ali vsaj ob njej, se le-ta polagoma ruši in gine. V bistvu gre v vseh deželah za isti proces, ki ima svoje zakonitosti in ga ni moč ustaviti.

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. Film omogoča – da uporabim izraz A. Métrauxja – ustanovitev “arhiva človeškega dejanja in nehanja” (archives des comportements humains), ki ga bodo preučevali znanstveniki z metodami, o katerih imamo za zdaj še nedoločne predstave. Čas, ki nam je za zbiranje tega gradiva na voljo, je zelo kratek. Zato je potrebno, da se mobilizirajo vsi viri in se s številnih strani v podobi zajamejo ginevajoče kulture in preživeli ostanki starosvetnosti. Na splošno sredstva, ki so v ta namen na voljo, niso nikjer preobilna. Treba je torej za to na videz “neproduktivno” delo nenehno vzbujati zanimanje pristojnih krogov in apelirati na zavest odgovornosti, ki jo ima naša generacija pred preteklostjo in prihodnostjo. Mi in naš čas smo člen v verigi in se iz nje ne moremo in ne smemo iztrgati!

A tudi sedanjost teče naglo, včasih preneglo. Ena razvojna faza podi drugo. Tudi sodobne življenjske oblike se spreminjajo od danes do jutri. Pred našimi očmi tonejo – s starosvetnostmi vred – v brezno preteklosti pojavi, ki smo jih nedavno sami videli nastajati. Tudi to sodi v območje etnografskega filma¹⁰, tudi to bomo uvrstili v “arhiv človeškega dejanja in nehanja”, ker gre prav tako za dokumente kakor pri častitljivih starosvetnostih. Seveda so pri tem meje zelo gibljive in izrazito podvržene subjektivnim kriterijem, ki lahko privedejo do čudnih skrajnosti. Tako je nekdo med razpravo v Pragi uvrstil med “etnografske filme” s sodobno tematiko filme kakor “Tatovi koles”, “Prepovedane igre” in “Piknik”, kar je večina zavrnila. Med prepričljive filme te vrste pa so vsi soglasno uvrstili npr. film Francoza Jeana Roucha “Les maîtres fous”. Film kaže strahotno reakcijo primitivnih črncev na sodobno zahodno civilizacijo. Le-ta daje priseljencem iz necivilizirane notranjosti zaposlitev, a izziva v njih psihične motnje, ki jim psihiatri niso kos. Film je bil posnet 1957 v Gani in smo ga gledali v uradnem sporedu.

Nič manjši kakor na znanstveni, dokumentarni, študijski vrednosti etnografskih filmov ni bil poudarek na pomembni vlogi, ki jo imajo danes in jo bodo imeli čedalje bolj pri medsebojnem spoznavanju in zblizjevanju narodov vsega

¹⁰ V razpravi je padel stavek: “Sociologija današnjega dne je etnologija jutrišnjega!” Stavek ni najbolje formuliran, a vsebuje resnično jedro. – V ZDA nadomešča “socialna antropologija” našo “etnografijo”. Ker dežela spričo mešane provenience priseljencev ne pozna lastne avtohtone matične plasti ljudske kulture, raziskuje socialna antropologija življenje ameriškega podeželja, malih provincialnih mest; torej ne historizira, marveč uganja izrazito “sodobno” etnografijo!

sveta. Naš planet postaja vse manjši in manjši. Vzpostavljajo in poglobljajo se zveze ne samo med sosedi, ampak med celinami. Etnografi vedno znova ugotavljamo, kako malo se poznajo celo neposredni sosedje! Tu čakajo prav etnografski film velikanske naloge, tu se bo pokazalo, da ga ni moč nadomestiti z nobenim uspešnejšim sredstvom. Na tej edinstveni in globoko človeški nalogi, dojeti v duhu Združenih narodov in UNESCO, so slonela izvajanja vseh referentov in diskutantov praškega seminarja. Je tudi osnova sprejetih resolucij.

Vsa ta načelna razglabljanja so sama na sebi tako prepričljiva, da jim ni kaj dodati. Dopolni jih lahko kvečjemu opozorilo na izrazite prednosti filma v primeri z drugimi sredstvi, ki naj bi pri takem inventarizacijsko-konzervatorskem delu za "arhiv človeškega dejanja in nehanja" prihajala v poštev.

Znanost že dolgo uporablja fotografijo kot dragoceno dokumentacijsko pomagalo. Vendar se statična fotografija v nobene primeru ne more meriti s kinematografijo. Če fotografiramo, fotografiramo vedno samo nekaj, čeprav zlasti maloslikovna kamera dovoljuje veliko število posnetkov, ki so tudi za naše skromne prilike razmeroma poceni. Toda vsak posamezni posnetek pridržijo samo delček dogajanja. S filmsko kmero pa zajamemo dogajanje v celoti, od začetka do konca, od raznih strani in v različni oddaljenosti. Objektiv ohrani na filmskem traku vse, tudi tisto, kar je opazovalec morebiti prezrl. Pogosto se dogaja, da odkrijemo na razvitem traku stvari, ki jih sami sploh nismo opazili, iz česar sledi, da bi jih tudi ne bili zapisali, ko bi bili samo zapisovali! To le še potrjuje sodobno prepričanje, da filmska kamera pri etnografskem delu mnogo popolneje, hitreje in zvesteje beleži dejstva, kot bi to mogel etnograf samo s svinčnikom in beležnico. Vsekakor je lažje osvetliti nekaj metrov filma, kakor pisati beležke, katerih točnost je pri kompliciranih, povrhu pa morda še naglih dogajanjih zelo dvomljiva. Za znanstvenika je tudi mnogo zanesljiveje – da o udobnosti ne govorim – da dogajanje opiše po svojem filmu, ki si ga projicira v delovni sobi; pri tem namreč lahko posamezne faze poljubno ponavlja, projekcijo samo ustavlja; če pa ima ob sebi še informatorja, ga lahko od kadra do kadra izprašuje po neznanih podrobnostih! Važno je samo, da ni treba skopariti s filmskim materialom. A. Métraux je izrecno poudaril: "Etnolog, ki se ne boji žrtvovati mnogo metrov filma za snemanje najnavadnejših dogajanj in poskuša zajeti na filmski trak najpreprostejše kretnje in izražanje najnaravnejših čustev, si pridobi dokumentov neizmerne vrednosti in najsubtilnejših vidikov kulture, ki jo študira... Dobre uspehe dosežemo le tedaj, če si prizadevamo ujeti na film kar se da veliko aspektov, ne da bi pri tem sami izbirali, kar nas zanima. Na terenu si pridobimo gradivo, ki ga predelamo šele po vrnitvi." S tem smo segli že nekoliko naprej. Odločilne važnosti je namreč pri takem načinu dela montaža, ki bom o njej še govoril.

Samo po sebi razumljivo je danes, da snemajo zlasti etnografske filme dosledno na barvni trak, kar je pri nas, žal, še razkošje. Saj so dogajanja v ljudskem življenju včasih prave simfonije barv, ki jih črno-beli film povsem zabriše in ostane samo medel odsev resnične podobe!

Tudi zvok je danes neločljivo povezan s filmsko sliko. Etnografski film brez zvoka ostaja na pol poti¹¹. Funkcija zvoka, je dejal K. Plicka, ni samo ta, da ustvarja zvočno kuliso, da sliko razlaga, da jo realno dopolni, marveč da v stvarjalni obliki ves film uokvirira. Filmi o ljudskih običajih, plesih, petju in glasbi izgube brez zvoka sploh sleherni smisel, gluhi so. Neprava kakovost, mera in uporaba zvoka seveda motijo, odvrtačajo pozornost od slike ali pa so s sliko v izraziten nasprotju. Tudi zvočna prvina zahteva potemtakem mnogo odgovornosti! Znanstvene in dokumentarne filme pogosto dopolnjuje govorjeni komentar. Komentar, ki gledalca obsuje z množico dejstev in je preveč gostobeseden ali nasilno poučen, škoduje. Gledalec ga neha dojemati, ves film se mu upre. Najidealneje bi bilo, da bi povedali komentarji in dialogi resnično samo tisto, kar slika za svojo razumljivost neobhodno potrebuje. Odločilne važnosti sta tudi način govora in glas komentatorja.

Nič novega ni več, da v znanstvenem in poučnem filmu danes prevladuje 16 milimetrski trak.

III

Dosedanja izvajanja so morda vzbudila vtis, da je etnografski film konec koncev vendarle bolj zadeva znanstvenikov in torej le ena izmed zvrsti znanstvenega filma. Etnografski film ni samo znanstveni film. Z drugimi besedami: poleg filma, namenjenega v prvi vrsti znanstvenemu delu, projekciji v etnografovi delovni sobi ali na inštitutu ter v univerzitetni predavalnici ali seminarju, kratkega

¹¹ Prvi film Inštituta za slovensko narodopisje SAZU "Lavfarji v Cerknem" (1956) je črno-bel in je ostal brez zvoka; povrhu vsega je zaradi slabih kemikalij pri razvijanju zbledel! Tak, kakršen je, ostaja priča naših skromnih, ah, tako skromnih začetkov...

¹² Grierson je označil dokumentarni film takole: Dokumentarni film je posnet v celoti po stvarnosti in mora s pomočjo montaže to stvarnost zvesto prikazati, ne iz znanstvenih namenov, marveč zato, da iz nekega kulturnega in političnega namena čim večje število ljudi stvarnost spozna. – Ta oznaka se torej ne krije s pojmom čistega znanstvenega filma!

¹³ Do najpreciznejše – morda nekoliko preveč podrobne – razdelitve so prišli doslej Italijani, ki ločijo (ohranjam italijansko izrazoslovje!): Documentari 1) di volgarizzazione, 2) spettacolari, 3) realisti, 4) non-realisti ("di evasione"), 5) del tipo giornale d'attualita.

filma, ki mu vzdevajo dostikrat naziv "dokumentarni"¹² ali celo "reportažni" film, poleg takega filma imamo seveda tudi umetniški etnografski film. Od ene do druge skrajnosti je nanizala razprava v Pragi precej odtenkov¹³, kar je ravno vzbudilo željo po tipološkem razčiščenju, po vsaj približni določitvi raznih vrst etnografskega filma, o čemer naj bi se CIFE pomenil na posebnem sestanku. Pripravo za to naj bi v smislu ene od resolucij opravil na osnovi italijanskega predloga vsak nacionalni odbor za etnografski film.

Tipologija etnografskih filmov se ravna po namenu, ki ga ima ustvarjalec, ali – preprosteje – po gledalstvu, ki mu je film namenjen.

Filmski delavci so že davno radi uporabljali etnografske prvine, nikoli pa niso imeli namena, da bi ustvarjali znanstvene zapise etnografskih pojavov. Pionir slovenskega etnografskega filma je Metod Badjura z ženo Milko. Z zavestno izbranimi etnografskimi prvini je ustvaril že leta 1929 prvi slovenski film sploh, svoje znane "Triglavske strmine", ki so po krivici utonile v pozabljenje. (V resnici je bil omenjeni film posnet leta 1932. Op. ur.) Čisto etnografski je njegov film "Bloke – zibelka smučanja na Slovenskem", ki je nastal 1931 in ga danes hrani Etnografski muzej v Ljubljani. (Omenjeni film je v resnici nastal leta 1932. Op. ur.) V 30. letih je izdelal priložnostno nekaj kratkih 8 milimetrskih filmov z etnografsko tematiko akad. slikar prof. Božidar Jakac po naročilu naših ameriških rojakov; filmi so žal vsi v ZDA. (Jakčevi filmi so večinoma na 16 milimetrskem traku in jih večino hrani Arhiv RS v Ljubljani. Op. ur.) Podobno je v istem času ustvarjal na Češkem prof. Karel Plicka. Ko smo dobili po osvoboditvi lastno filmsko produkcijo, so nastali tudi novejši kratki filmi z etnografsko tematiko. Med njimi posebno izstopata filma "Zima mora umreti" (Kurentovanje) Zvoneta Sintiča in "Pomlad v Beli krajini" Metoda in Milke Badjura. Inštitut za slovensko narodopisje pri SAZU je začel 1956 s poskusi lastne produkcije znanstvenih 16 milimetrskih črno-belih nemih filmov. Prvi je nastal film o "Lavfarjih v Cerknem" (scenarij in realizacija: Peter Brelih, snemalec: Boris Brelih, 240 m). Sledil je leta 1956 še film "Pravljicar Joza Kravanja-Marinič v Trenti" (vodstvo: dr. Milko Matičetov, snemalec: Božo Štajer, 60 m). V letu 1957 je posnel Inštitut še tri filme: "Šelma v Kostanjevici na Krki" (vodstvo: dr. Niko Kuret, snemalec: Božo Štajer, 120 m), "Svatba v Preloki pri Vinici" (vodstvo: dr. Valens Vodusek, snemalec: Božo Štajer, 45 m) in "Koranti v Markovcih" (vodstvo: dr. Niko Kuret, snemalec: Božo Štajer, 30 m). Zaradi

¹⁴ Zveza društev folkloristov Jugoslavije je uvrstila v spored svojega 4. kongresa (konec avgusta 1957) v Varaždinu tudi "večer etnografskega filma" (30. avgust). Na njem je govoril pisec teh vrstic uvodne besede, na sporedu pa so bili sami slovenski filmi (Lavfarji v Cerknem, Zima mora umreti, Svatba na Dravskem polju, Pomlad v Beli Krajini).

skarajno nezadostnih denarnih sredstev (sodelavci Inštituta pri tem niti niso bili honorirani!) je Inštitut z največjo težavo montiral samo prvi film, medtem ko vsi ostali filmi doslej niso prišli niti do faze delovne kopije ¹⁴.

To je razumljivo, če dela filmski delavec za široko občinstvo. To je njegov poklic. Filmski delavec ustvarja s filmom posebno zvrst umetniške drame, ki so ji lastna čisto svojska izrazna sredstva. Pri svojem ustvarjanju sledi zakonitostim in mikavnostim teh sredstev.

Razumljivo je pa tudi, da etnografi kot znanstveniki navadno težko pristanejo na hotenje, namere in metode filmskih delavcev. Predsednik CIFE, Belgijec G. Smets, je v razpravi dobro označil delo prvih in drugih. Pojavi ljudske kulture se dajo vzporejati z zgodovinskimi podatki v spomenikih in listinah. Zgodovinar bo obdelal to gradivo drugače in z drugimi nameni kakor romanopisec. Zgodovinar bo služil znanstveni resnici, romanopisec bo služil svoji umetniški koncepciji. Podobno razmerje vlada med etnografskim gradivom na eni ter med etnografom in filmskim delavcem na drugi strani. Prvi hoče uporabiti film v namene svojega znanstvenega dela, drugi hoče ustvariti umetnino za svoje gledalstvo! Pri tem ima filmski ustvarjalec – kakor romanopisec – svobodo, da uporablja dano gradivo po svoje (*licentia poetica* – *licentia filmica*!), a znanstvenik etnograf pravico da filmarjevo delo s strokovnega stališča oceni. Če ni vzajemnega sodelovanja med obema, jo ubira filmske delavec po svoje, a etnograf se togoti in odvrta od njega.

Že Günther Spannaus slikovito označuje ¹⁵ razmerje med etnografom in filmarjem s primero iz Heinejeve pesmi o kraljeviču in kraljični, "die konnten zusammen nicht kommen." Vsekakor je res, kakor je ponovno poudaril prof. K. Plicka, da ima filmska govorica svoje zakonitosti, ki jih je treba upoštevati. Filmske govorice etnograf-znanstvenik zgolj po svoji izobrazbi ne pozna in ne more poznati. Odbija ga pa dobro znano filmsko igrakanje, šablona običajne filmske obrtne rutine, ki s poudarjanjem podrejenih, nebistvenih prvin in infiltracijo osebnih, večidel navnih domislic ogroža znanstveno vrednost filma ¹⁶.

Kakor od etnografa težko zahtevamo, da naj bo filmar, tako od filmarja še teže zahtevamo, naj bo znanstvenik. A. Métraux je izrecno poudaril, da je razvojna stopnja filmske industrije danes tako visoka, dosežki tehnikov tako dognani in zahteve občinstva tako velike, da amater komaj lahko ustvari visokovreden film. Od etnografa lahko kvečjemu zahtevamo, naj porabi kar se da mnogo filmskega traku, ki naj ga dobi potem v roke spreten montažer, to se pravi filmski delavec, ki bo iz njega sestrigel film, primeren tudi za širšo distribucijo.

¹⁵ G. Spannaus, *Theoretische und praktische Probleme*, 95, op. 7.

¹⁶ Mučen primer te vrste so pri nas filmi "Pod lipo", "Vasovanje" in "Ribničan bi plesal rad".

Na drugi strani mora imeti filmski delavec, ki soustvarja etnografski film, vsaj smisel za znanstvene zahteve, kar se da izraziti v kratkem stavku: Spoštuj vsekako resnico in nikdar je ne pači! Filmska delavca te vrste sta doslej pri nas, kolikor morem presoditi, Metod Badjura in Zvone Sintič.

Razprava v Pragi je pač potrdila idealno zahtevo, da bodi etnograf hkrati dober filmar ¹⁷. V Franciji, recimo, se bodoči etnologi v Centre de Formation aux Recherches Ethnologiques uče filmati! Na splošno pa bo slejkoprej potrebno složno in vzajemno sodelovanje znanstvenika in filmarja, ki se jima neizbežno pridruži kot tretji – snemalec zvoka. Trije ljudje – to je bilo splošno mnenje izkušenih etnografov in filmskih delavcev – zadoščajo za snemalno ekipo etnografskega filma, ki dela večidel pri dnevni svetlobi. Pri snemanju v notranjosti je pač neizbežen še osvetljevalec, v kolikor njegove naloge ne prevzame sam etnograf!

Lepo in na kratko je označil sodelovanje etnografa in filmskega delavca stari praktik K. Plicka: Etnograf ne sme pristati na popuščanje v škodo znanstvene resničnosti, filmski delavec pa mora uveljaviti filmsko govorico z njenimi specifičnimi zakonitostmi!

IV

Stvar je kar preprosta, kadar gre za zgolj znanstveni film, namenjen znanstvenikovemu študiju, delu v inštitutu, projekciji v univerzitetni predavalnici ali seminarju.

Pri snemanju takega filma ni potreben scenarij v običajnem pomenu besede. Dovolj je, da si etnograf, ki mora dejanje seveda dodobra poznati, sestavi natanko premišljen seznam motivov ¹⁸. Ta naj ne bo prisilni jopič. Med snemanjem se na kraju samem pojavi kaj nepričakovanega, kar je treba brez ozira na seznam snemati. Za to se etnograf in snemalec sporazumeta s kratkim migom! Snemalec mora izkoriščati vse prednosti filmske govornice: menjavati pregledne posnetke iz daljave s posnetki podrobnosti iz bližine, izkoriščati različno lego kamere, svetlobo in senco itd. Važno dopolnilo s filmskega stališča je vedno tudi snemaje okolja, ki naj ga etnograf nikoli ne pozabi.

Po izbiri snovi ločimo “vertikalne” ali monografske ter “horizontalne” ali

¹⁷ Eden največjih mojstrov sodobnega etnografskega filma, mladi Italijan Vittorio de Seta, je ustvaril svoj film “Surfarara”, ki kaže življenje in delo v sicilskih žvepljenih rudnikih, popolnoma sam. Snemal je s kamero Arriflex z dodanim cinemaskopskim objektivom, z dvema svetilkama in prenosnim magnetofonom!

¹⁸ “Motivliste”. Prim. G. Spannaus, Theoretische und praktische Probleme, 93.

pregledne filme. Prvi kažejo en sam pojav v vseh podrobnostih, drugi pa skušajo s posameznostmi iz določene ljudske kulture ustvariti pregledno podobo o njej.

Primeri "vertikalnih" filmov so filmi, o npr. posameznih ljudskih dejavnostih (lončarstvo, tkalstvo itd.). Vzoren je monografski film Švicarja Gardija o železarstvu pri rodu Matakam v severnem Kamerunu: najprej vidimo izpiranje magnetitove rude v potoku, nato pripravo glinaste visoke peči, ves fužinarski proces na volka, končno pa še mrzlo in vročo predelavo železa. Edinstveno je prikazano okolje – lega visoke peči na gorskem slemenu, verski obredni okvir tehničnega postopka, prepreženega z različnimi daritvami, spremljajoča glasba itd.

Pri realizaciji takšnih in podobnih filmov se pojavljajo seveda nekateri problemi, ki jih postavlja znanstvena eksaktnost. Tudi etnograf lahko zaide na stranpota. Togo poudarjanje arhaičnih prvin, namerno izločanje pridobitev modernega časa, ki so danes v večji ali manjši meri že povsod prodrle v sleherno ljudsko kulturo, vodita do popačene podobe resničnosti. Kdor hoče filmati današnje kmečko svatbo, pa v kraju samem ljudske noše niso več v rabi, pač ne sme vtakniti ženina, neveste in svatov v "nošo" samo zato, da bo imela svatba "folklorni" značaj!¹⁹ Svatba v sodobni noši ni nič manj "folklorna", nosi pa pečat leta 1957!

S tem pridemo do vprašanja "rekonstrukcije" v etnografskem filmu. Etnografska resničnost načeloma ne dovoljuje rekonstrukcij, a dostikrat se moramo vprav zaradi te resničnosti zateči k rekonstrukciji! V bistvu je vsaka ponovitev neke situacije ali faze v dogajanju že rekonstrukcija. Pri snemanju pa je ponovitev dostikrat potrebna, če je snemalec mnenja, da utegne biti prvi posnetek slab in bi v filmu ne predstavljal resničnosti, kakršna je. Seveda je v nekaterih primerih ponovitev težko doseči, včasih je sploh nemogoča (sprevodi ipd.). Nadalje je treba pri marsikaterem vertikalnem filmu, če ga hočemo ali moramo ustvariti v kratkem času, nalašč naročiti neke poprejšnje ali poznejše faze. Če snemamo, recimo, film o lončarstvu, bi morali posamezne faze delovnega procesa filmati ob različnih časih, ki so lahko dneve, tedne, celo mesece vsaksebi: pridobivanje ilovice, gnetenje, lončarjenje, sušenje posode, žganje posode, prodaja posode. Če hočemo vse to opraviti v enem snemanju, je treba vsaj nekatere faze "rekonstruirati", jih lončarju naročiti, da jih izvede nalašč za filmanje. To kajpak nikakor ni v nasprotju z zahtevo po neposredni resničnosti! Tudi je včasih zaradi snemanja potrebno, da prenesemo dogajanje z običajnega mesta v senci na ugodnejše mesto na soncu. Kje je pri tem meja dovoljenega, je težko reči.

Kaj pa "prava" rekonstrukcija? Brez dvoma je s pričami ali tudi samo z zadostno literaturo, slikami in podobnim gradivom mogoče neko dogajanje zelo

¹⁹ Drug primer: cerkljanskim lavfarjem se je pridružil v zadnjem času cowboy na oslu! Če bi film danes snemali, bi cowboyja ne smeli izločiti. Kakor so stari lavfarski liki atribut raznih dob v preteklosti, tako je cowboy atribut 20. stoletja...

natanko rekonstruirati, četudi je že odmrlo. Takšna rekonstrukcija v filmu ima seveda vedno prvenstveno poučen pomen (projekcija za univerzitetne slušatelje ipd.) in šele drugotno znanstveno vrednost. Ne moremo in ne smemo je a priori odklanjati. Znanstvena poštenost pa zahteva, da gledalcem nedvoumno povemo, da je dogajanje rekonstruirano!

Drug problem je strnitev dogajanja. Ni mogoče spraviti na filmski trak dogajanja, ki traja več ur ali dni. Omejiti se je treba na izbiro bistvenih momentov. To pa spet utegne vzbuditi v gledalcu napačne predstave, ki jih morajo preprečiti vmesna besedila.

S tem smo dospeli na prag še malo raziskanega, zelo zapletenega in nad vse zanimivega območja svojskega psihološkega učinka filma. Posebne zakonitosti dogajanja v filmu (zlasti neprekinjeni potek dogodkov) delujejo po svoje na človeško emocionalno sfero, kar privede pri gledalcih včasih do zagonetnih reakcij²⁰. Prav na robu potekajo, postavim, nekateri kadri iz že omenjenega Rouchovega filma "Les maîtres fous"!

Primer "horizontalnega" filma je še vedno, npr., film Karla Plicke "Zem spieva", ki je, po oznaki Čehov samih, "filmová báseň o Slovensku /=Slovaški/, jeho lidu a písni."

Horizontalni film se navadno že odmika čisto znanstvenemu filmu, ker je že po svoji zasnovi in vsebini dostopen širšemu krogu gledalcev kakor pa specialni vertikalni film. Horizontalni znanstveni film preide zato mnogo laže v zvrst celovečernega filma za širšo distribucijo.

V nasprotju s skoraj vsemi drugimi delegacijami so Čehi in Slovaki s K. Plicko na čelu zagovarjali prvenstvo etnografskega filma estetskih kvalitiet.

Po K. Plicki si je treba za etnografski film izbrati znanstvene probleme, ki so psihološko resnični, dramatsko močni in v slikovnem pogledu tehnično do kraja ponazorljivi. Za ustvaritev takega filma je seveda poleg znanstvenika potreben tudi filmski delavec, ki naj ne bo le izvežban strokovnjak – filmar, ampak tudi umetnik. In tu se začne problematika etnografskega filma za široko distribucijo.

Javnost sprejme le tak etnografski film, je dejal tudi A. Métraux, ki je zgrajen okoli osrednje teme. Važno je, da pokažemo v filmu kak "dogodek", seveda v okviru tiste ljudske kulture, ki naj bi nam jo film predstavil. Za "igrane" vloge

²⁰ To velja zlasti za čisti znanstveni film. Günther Spannaus (Theoretische un praktische Probleme, 92) navaja nekaj zanimivih primerov. Pri medicinskih filmih, ki kažejo operacije, se dogaja, da omedlevajo celo kirurgi, ki so takšne operacije sami že večkrat izvedli! Dogajanje v filmu jih premaga, čeprav jim dejanje ni novo. Pri filmih o hipnozi je treba izločiti zvok, ker možnost hipnotičnega vplivanja na gledalstvo ni izključena! - Zato je treba znanstvenemu filmu včasih odvzeti možnost vzbujati iluzijo (K. Lorenz imenuje to "Desillusionierung des Films").

je treba najbrž poklicnih igralcev. Pri izbiri snovi ne hlastajmo za tistim, kar je svojevrstno, nenavadno. Takšni filmi so le nekaj časa užiteni, potem začenjajo dolgočasiti.

Glavna tema skoraj vseh etnografski filmov mora biti – po K. Plicki – človek, njegovo delo in oblike njegovega življenja. Snovi iz ljudskega življenja srečujemo pogosto v književnosti, v odrski drami, v likovni umetnosti. Vsako umetniško delo oblikuje snov z izraznimi sredstvi, ki so lastna njegovi umetniški zvrsti. Bralec knjige, gledalec odrske igre, opazovalec likovne umetnine pa morajo to, kar dojemajo, še dopolniti s silo lastne domišljije. Samo film ima edinstveno možnost, da ponazarja dogodke prav z vseh strani. Sodobni obiskovalec kina to od filma tudi zahteva. Nezadovoljen in razočaran je, če film nekaj samo nakaže. A prav zato, ker je v središču etnografovega zanimanja predvsem človek s pojavi svoje kulture, stopa pri filmanju etnografskih snovi zahteva po dramatični izoblikovanosti dejanja tem izraziteje v ospredje. Etnografski film za široko distribucijo mora torej biti prava filmska drama.

Jasno je torej, da je tudi zanj – kakor za vsak navadni film – potreben scenarij z vsem tistim, kar realizacija slehernega umetniškega filma zahteva. Izredno važna pa je – kakor sem že omenil – montaža, ki namere realizatorjev lahko ohrani, celo podčrta, ali pa tudi spremeni in celo povsem popači.

Tudi pri umetniškem etnografskem filmu ohranja etnograf svojo odločilno vlogo. Z njegovim sodelovanjem naj nastane scenarij, če ga ni sposoben napisati sam. Režiser naj bi bil vsaj delno doma na področju, iz katerega je vzeta snov filma. Velika prednost je, če ima režiser tudi sam etnografsko izobrazbo ali če celo sam znanstveno dela (K. Plicka). V filmu se to blagodejno občuti. Tak režiser nikoli ne bo dopustil površnosti ali zgolj zunanje težnje po senzacionalnosti. Z drugimi besedami: etnograf, ki ga filmsko delo veseli, bi se moral priučiti poslu filmskega režiserja; to je hkrati najvarnejša pot do dobrega in neoporečnega etnografskega filma tudi za široko distribucijo. Najmanj, kar moremo zahtevati, pa je, da filmskemu režiserju stoji ob strani etnograf kot soodločujoči in enakovredni sodelavec.

Za etnografski film pa ni potrebna le splošna strokovna usposobljenost, potreben je še temeljit poprejšnji študij literature in arhivalnega gradiva po etnografskih ustanovah, potrebno je natančno poznavanje terena, njegovih ljudi in njihovega življenja. Dostikrat je potrebno daljše bivanje v kraju samem, važni so osebni odnosi s posamezniki in skupinami, ki jih mislimo filmati. Karel Plicka je pripovedoval, kako je nastajal njegov film "Zem spieva". Eno leto je živel med svojimi slovaškimi gorjanci, staro in mlado ga je spoznalo in vzljubilo, vsi so se navadili njega in njegove fotografske kamere, napravil je nad tisoč fotografskih posnetkov. Tako je dosegel, da tudi pred filmsko kamero niso bili prav

nič v zadregi. Podobno so pripovedovali tudi snemalci etnografskih filmov iz prekomorskih deželá. Domačini v Afriki se čez leto dni tako privadijo belcu in njegovi škatli, da jih nazadnje lahko nemoteno filma, ne da bi se sploh menili zanj (samo do tajnih obredij, npr. do iniciacij ne spustijo skoraj nobenega)²¹.

Nujno dopolnilo vsakega etnografskega filma, zlasti znanstvenega, je pisna dokumentacija. Vanjo sodi predvsem motivna lista (ali scenarij), nato pa vsi zapiski iz dobe priprav in iz dobe realizacije filma. Mapa z vsem tem gradivom je pravzaprav druga polovica filma. Po dolgoletnih izkušnjah v Inštitutu za znanstveni film v Göttingenu naj bi to gradivo obsegalo: 1. Natančne navedbe virov (kraj in čas snemanja, seznam v filmu nastopajočih oseb itd.), 2. Obširen popis in obrazložitev filmske vsebine (k temu tudi sodijo tudi omembe nadaljnjih problemov ter navedba primerjalnega filmskega gradiva), 3. Etnografski uvod v celotno problematiko dogajanja, ki ga film kaže, a brez določne etnografske usmerjenosti, 4. Če treba, opozorilo na morebitne ukrepe proti škodljivim posledicam premočne iluzije, 5. Kritične navedbe literature.²²

Realizatorji etnografskih filmov naj bi končno videli svojo dolžnost tudi v tem, da pri montaži odpadlih delov traku, ki vsebujejo etnografsko tematiko, ne zavržejo, marveč jih sami ohranijo, uredijo in uvrste v sistematično zbirko, ali pa prepuste poklicni ustanovi.

V

Filmi, pri katerih se pri ustvarjalnem delu srečujeta etnograf in filmski delavec, znanost in umetnost, so potemtakem dokaj zahtevna oblika filmske ustvarjalnosti. Saj je treba obvladati izredno mnogo kompozicijskih in tehničnih problemov, pripraviti včasih kar prebogato dokumentarno gradivo, če naj film ustreza vsem zahtevam etnografije in filmske umetnosti.

Ni čuda, da si tako etnografi kot filmski delavci žele izmenjave misli in izkušenj. Zato je praški seminar tako soglasno izrazil željo po izmenjavi že realiziranih osnutkov scenarijev, ki so izvrsten pripomoček pri izpopolnjevanju delovnih metod in bi pripomogli tudi k napredku znanstvene in umetniške ravni novih etnografskih filmov. Če bi bilo mogoče, je pripomnil K. Plicka, snemati etnografske filme v okviru majhnih mednarodnih koprodukcij v seminarskem

²¹ To velja kajpak za primer, da dela etnograf sam. – Dva ali celo trije vzbude med domačini že nekaj pozornosti. Nekaj diskutantov pa je bilo sploh mnenja, da vse to ne drži in da so psihološki kompleksi pred kamero neizogibni.

²² Gl. Günther Spannaus, *Theoretische un praktische Probleme*, 94-95.

slogu po pripravljenem načrtu, bi se nekateri problemi realizacije takih filmov mnogo razločneje pokazali in razčistili. Ob takih prilikah bi se lahko v širšem krogu reševalo tudi vprašanje izbire snovi za delo določenega obdobja.

A tudi v čisto tehničnih zadevah se pokaže pomen organizacijske povezave. Gre namreč za izmenjavo že izdelanih etnografskih filmov, ki naj bi zanje – kakor za filme kinotek – veljale carinske ugodnosti. CIFE in FIAF prevzemata v tem primeru vlogo posrednika. Ogled že izdelanih filmov je šola za realizatorje novih filmov, za širše občinstvo pa pomeni spoznavanje tujih kultur. To prihaja posebno v poštev še za televizijo, ki išče predvsem 16 milimetrskih filmov. Spričo mednarodno razpredene televizijske mreže bodo prav etnografski filmi v sporedih televizijskih oddaj opravljali pomembno poslanstvo. Tudi tu posredujeta CIFE in FIAF.

S tem sem pa zašel že v organizacijska vprašanja, ki so s samo problematiko etnografskega filma le še v rahli zvezi.

VI

Če naj poskusim na kratko strniti probleme etnografskega filma, kakor se nam kažejo po praškem seminarju, bi rekel:

Etnografski film je danes mednarodno priznana zvrst filma. Ta zvrst pa nikakor še ni enovita in njena tipologija doslej še ni do kraja dognana. V glavnem pač ločimo znanstveni etnografski film, namenjen etnografovi delovni sobi, inštitutom, univerzitetnim predavalnicam in seminarjem, ter poljudni etnografski film za širše občinstvo.

Znanstveni etnografski film ima vsekakor študijske namene. Njegova posebna naloga je, da skuša ohraniti za “arhiv človekovega dejanja in nehanja” ginevajoče arhaične kulture primitivnih narodov ter odmirajoče starosvetnosti civiliziranih narodov. Pokazalo se je namreč, kakšne prednosti ima vprav film pri beleženju dogajanj v ljudskih kulturah. A tudi to delo še ni brez dvomov in nejasnosti; vprašanje rekonstrukcije dogajanj je morda le eno med najvidnejšimi.

Poljudni etnografski film seznanja najširše kroge z vrednotami lastne ljudske kulture in s kulturami drugih narodov. S tem opravlja pomembno poslanstvo pri medsebojnem spoznavanju in zblizevanju narodov. Pri filmu te vrste pa se pojavlja najboljčutljivejše vprašanje etnografskega filma sploh: razmerje med etnografom, ki mora biti in ostati znanstvenik, in med filmskim delavcem, ki hoče biti predvsem filmski umetnik. Idealni primer, da je etnograf hkrati filmar, je le izjema. Treba je torej doseči sodelovanje etnografa in filmskega delavca. Prvi ne sme popustiti od znanstvene resničnosti, drugi pa mora uveljaviti posebnosti

filmske govornice. Če gre obema za to, da ustvarita dober etnografski film, bosta vsakokrat lahko našla ustrezajočo rešitev.

Slovenci smo se v svojem filmskem ustvarjanju že doslej lotevali etnografske tematike. Etnograf pa je stal pri tem bolj ali manj ob strani ali pa je bila njegova vloga le podrejena. Omejevala se je v glavnem na predlaganje tem in na dostavljanje najnujnejših podatkov. Razvoj etnografskega filma v svetu kaže, da je dosedanjo prakso treba revidirati. Ne le, da bi moral etnografski film v naši filmski produkciji zavzeti vidnejše mesto, tudi etnografu bo moralo biti dano, da aktivno – in s stališča svoje vede odločilno – poseže vanj. Od tega bosta imela korist oba, filmska umetnost in etnografska veda. Skrajni čas pa je tudi, da našemu znanstvenemu etnografskemu filmu pomagamo na noge!

**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)**

Glede 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.

**PERSPEKTIVNI NAČRT ZA IZDELAVO SLOVENSKIH
ETNOGRAFSKIH FILMOV**

I. Predlogi etnografskih ustanov

Kratice:

SE = seminar za etnologijo na univerzi v Ljubljani

ISN = Inštitut za slovensko narodopisje pri SAZU v Ljubljani

GNI = Glasbeno-narodopisni inštitut v Ljubljani

EM = Etnografski muzej v Ljubljani

TMS = Tehniški muzej Slovenije v Ljubljani

TV = Televizija Ljubljana

a = arhivski film, d = film za širšo distribucijo (oboje po oznaki predlagatelja samega)

Stavbe, naselja

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

Poljedelstvo, živinoreja

4. Požigalništvo /Novaki na Cerkljanskem/ (EM)
5. Oranje – vlačenje – valjanje – sejanje – okopavanje – pletje – žetev s spravljanjem koruze, krompirja, repe itd. (SE – d)
6. Oranje z ralom /Kobansko/ (EM)
7. Brananje z brano iz drevesnih vej /Brkini/ (EM)
8. Mlačev s cepmi, gepljem, strojem. Izdelovanje škop (SE – d)
9. Košnja na ravnini in v gorah (SE – d)
10. Paša na ravnini (SE – d)
11. Skupna paša /okolica Šentjerneja na Dolenjskem/ (EM)
12. Planšarstvo v Trenti, na Bovškem (SE – d)
13. Planšarstvo v Bohinju (SE – d)
14. Planšarstvo v Karavankah (SE – d)
15. Planšarstvo v Kamniških Alpah (SE – d)
16. Naši živinski sejmi (EM)
17. Delo v vinogradu (SE – d)

Čebelarstvo

18. Razni načini čebelarjenja na Slovenskem (EM)

Ljudska prehrana

19. Način prehrane v raznih krajih (doma, na polju, travniku, gozdu) (SE – d)

Ljudski lov

20. Razni načini ljudskega lova s pastmi (EM)
21. Lov na polhe /Dolenjsko/ (EM, TMS)
22. Lov na divje golobe (TMS)
23. Ribolov na Muri, Dravi, ob morju (SE – d)
24. Lov na žabe (EM – d)

L j u d s k a n o š a

25. Noša v raznih krajih, skupine, posamezniki, v delavniku, prazniku (SE – d)

D o m a č a d e l a v n o s t

26. Pranje perila v ljubljanski okolici (EM)
27. Peka “malega kruhka” v škofjeloški okolici (EM)

D o m a č a o b r t

28. Lončarstvo /Dolenjsko, Prekmurje, Bela Krajina/ (EM, SE – d)
29. Delo z lesom (SE – d)
30. Žagarstvo (TMS)
31. Kuhanje oglja (EM, TMS, TV)
32. Smolarstvo (TMS)
33. Suha roba (SE – d, EM)
34. Pletarstvo (SE – d, EM, TMS)
35. Kolarstvo (TMS)
36. Izdelovanje cokel /Trenta/ (EM)
37. Platnarstvo /od lanu do tkanja/ (SE – d)
38. Tkalstvo v Beli Krajini in drugod (EM)
39. Vavhanje (valjanje) domačega sukna na Kobanskem (EM)
40. Izdelovanje vrvi (EM)
41. Čipkarstvo (EM)
42. Mlinarstvo /mlini na vodo, na veter itd./ (EM, TMS)
43. Usnjarstvo /Novaki/ (EM)
44. Domača železarska obrt /Lokovec/ (TMS)
45. Bašarija v Idriji (TMS)
46. Klavže (TMS)
47. Izdelovanje živinskih zvoncev v okolici Gorjan pri Bledu (EM)
48. Zlatarji na Muri in Dravi (TV)
49. Gorjuški piparji (EM)

L j u d s k i p r o m e t

50. Bloško smučanje – Krplje na Gorenjskem (SE – d)
51. Načini prenašanja in prevažanja tovorov v raznih krajih (SE – d, EM)
52. Razni načini vprege /jarem, igo itd./ (SE – d)
53. Vodne riže in drče za spravilo lesa (TMS)
54. Splavarstvo (EM)

L j u d s k a u m e t n o s t

55. Slovenski ornament (SE – d)
56. Naši ljudski umetniki (EM)
57. Prtičkarji v Domžalah (ISN – a)
58. Umetnost kraških kamnarjev (ISN)

L j u d s k i o b i č a j i

59. Življenje na kmetih, po starem in novem (EM)
60. Fantovski običaji (ISN)
61. Panonske Lucije (ISN – a)
62. Pehtra (ISN – d)
63. Šeme v Bohinju (ISN – d)
64. Borovo gostüvanje (TV)
65. Pust v raznih krajih (SE – d)
66. Mačkore v Dobropoljah (ISN – d)
67. Košuta, brna, rusa, gambela (ISN – d)
68. Miklavževanje (ISN – a)
69. Slovenske otroške igre (ISN – d)
70. Poroka – sprevod v cerkev /šentjanževac! — svatba (SE – a)
71. Ovset v mežiški dolini (ISN – d)
72. Koledovanje v raznih krajih (ISN – a)
73. Jaslice, božič doma in v cerkvi – v raznih krajih (SE – a)
74. Izdelovanje cvetnonedeljskih butaric v ljubljanski okolici (EM)
75. Cvetne butarice na Slovenskem (ISN – a)
76. Pirhe sekajo, Boga strašijo, žegen, ogenj itd. (SE – a)
77. Vstajenjska procesija (ISN – a)
78. Procesija na Markovo itd. (SE – a)
79. Telovska procesija (SE – a)
80. Kresovanje (SE – d)
81. Koroško štehvanje (ISN – d)
82. Belokranjske Kresnice (ISN)
83. Nedelja na vasi v raznih krajih (SE – a)
84. Žegnanje na vasi v raznih krajinah (SE – a)
85. Naši delavski običaji (TV)
86. Nastrižno kumstvo v Beli Krajini (TV)
87. Romanja v raznih krajih (SE – a)
88. Pogreb na vasi in v mestu (SE – a)

L j u d s k a I g r a

89. Trikraljvska koleda v Bohinju (ISN – a)
90. Ljudsko lutkarstvo na Slovenskem (ISN – d)

L j u d s k a p e s e m

91. Slovenska pesem (GNI – Posnetki na to temo bi bili skoraj izključno arhivski in bi zajemali okoliščine, v katerih se pesem razživi. Npr. pri skupnem delu (ličkanje, luščenje, preja, pletenje...), med počitkom po delu, k vasovanju grede, na vasi, v gostilni ali na svatbi itd. Važno pa bi bilo filmanje tudi med snemanjem posameznikov, da se prikaže po eni strani način zbiranja, po drugi pa od blizu mimika starejših pevk pripovednih pesmi.)
92. “Gor čriez izaro...” /Ob 80 letnici Treiberjeve smrti/ (ISN – d)

L j u d s k a g l a s b a

93. Godčevstvo (GNI – Prikazati bi bilo treba izdelovanje glasbil od najprimitivnejših zvočnih igrač (pero, prda, piščal, rog, piskulice, klepetec itd.) do pravih godčevskih instrumentov domače izdelave (npr. domača harmonika, citre...), način igranja (obenem zvočno! In prilike, ob katerih se določen inštrument igra, bodisi posamezno ali v skupinah. Film naj bi zasledoval glasbila po raznih slovenskih pokrajinah.)

L j u d s k i p l e s

94. Slovenski ljudski plesi (GNI – Snemanje naj bi vodilo načelo, da bodi film etnografski, zato naj bi plese prikazovali domačini, ne pa folklorne skupine kulturno umetniških društev. Predvsem bi bilo treba posneti tiste plese, ki so še, živi, šele v drugi vrsti rekonstrukcije. Od ožjih tem s plesnega področja predlagamo Svatovske plese v raznih slovenskih pokrajinah in Obredne plese. Če bi se dalo to združiti morda s prikazom svatbenih, pustnih in raznih drugih običajev, bi bilo filmu samo v korist, ker bi bil ples tako prikazan v svojem ambientu. V takem primeru bi bil film lahko tudi distribucijski. Nasprotno bi bilo snemanje posameznih plesov ali rekonstrukcij zgolj arhivsko, študijsko gradivo.)

R a z n o

95. Akademik dr. Ivan Grafenauer pri delu doma (SE – a)
96. Delo v Inštitutu za slovensko narodopisje SAZU (SE – a)
97. Prostori in delo Etnografskega muzeja v Ljubljani (SE – a)
98. Etnografski oddelki vseh muzejev v Ljubljani (SE – a)
99. Delo etnografske terenske ekipe (SE – a)
100. Resslerovo delo pri nas, njegovi izumi in načrti (TMS)

II. Predlogi filmskih podjetij

Triglav – film

101. Šeme v Bohinju

Viba – film

102. Kmečka svatba

103. Naša domača obrt

DOSLEJ REALIZIRANI SLOVENSKI ETNOGRAFSKI FILMI

Kratice:

ISN = Inštitut za slovensko narodopisje pri SAZU v Ljubljani

TF = Triglav film, Ljubljana

FO = Filmski obzornik (Triglav film)

Viba = Viba-film, Ljubljana

del = del zgodbe v filmu

Poljedelstvo

1. Klopotec (Viba, del: E. Adamič, Sok naše zemlje)
2. Trgatev (Viba, del: E. Adamič, Sok naše zemlje)
3. Nega vina po tradicionalnih običajih (Viba, del: E. Adamič, Sok naše zemlje)
4. Ovčarstvo na Koroškem (FO št. 17, 1947)

Ljudski lov

5. Morski ribolov (FO št. 48, 1950)
6. Sv. Križ, najstarejša ribiška vas (FO št. 2, 1946)

Domača obrt

7. Lončarstvo v Dolenji vasi pri Ribnici (Viba, del: F. Kosmač, Posebna vožnja)
8. Suha roba okoli Sodražice (Viba, del: F. Kosmač, Posebna vožnja)
9. Mlini (FO št. 54, 1951)
10. Pri kroparskih kovačih (FO št. 48, 1950)
11. Kroparski kovači (TF, scenarij: Metod in Milka Badjura, režiser: Milka Badjura, snemalec: Metod Badjura, glasba: Bojan Adamič, 35 mm/374 m)
12. Kleklane čipke, naša domača obrt (FO št. 5, 1946)
13. Piparstvo v Gorjušah (FO št. 49, 1950)

L j u d s k i p r o m e t

14. Plavci na Savinji (FO št. 24, 1948)

L j u d s k i o b i č a j i

15. Trikraljevski koledniki v Kropi (ISN, 1958. Vodstvo in scenarij: dr. Niko Kuret. Kamera: Božo Štajer. 16 mm/30 m. Črnobel. Film še ni montiran.)
16. Trikraljevski koledniki v Šentanelu nad Prevaljami (ISN, 1958. Vodstvo in scenarij: dr. Niko Kuret, kamera: Božo Štajer, magnetofonski posnetki: dr. Niko Kuret. 16 mm/30 m. Črnobel. Film še ni zmontiran.)
17. Zima mora umreti (TF, scenarij: Mirko Mahnič in Zvone Sintič, režiser: Zvone Sintič, snemalec: Milan Kumar, galsba: Ciril Cvetko, 35 mm/294 m)
18. Koranti v Markovcih pri Ptuj (ISN, 1957. Vodstvo in scenarij: dr. Niko Kuret, kamera: Božo Štajer. 16 mm/30 m. Črnobel, nem. Film še ni montiran.)
19. Lavfarji v Cerknem (ISN, 1956, vodstvo in scenarij: Peter Brelih, kamera: Boris Brelih. 16 mm/240 m. Črnobel, nem, z napis.)
20. Šelma v Kostanjevici na Krki (ISN, 1956, vodstvo in scenarij: dr. Niko Kuret. Kamera: Božo Štajer. Magnetofonski posnetki: dr. Valens Vodušek. 16 mm/120 m. Črnobel. Film še ni montiran.)
21. Nevesta, le jemlji slovo (TF, scenarij: Mirko Mahnič in Zvone Sintič, režiser: Zvone Sintič, snemalec: Milan Kumar, glasba: France Lampret. 35 mm/360 m)
22. Belokranjska svatba v Preloki pri Vinici (ISN, 1956. Vodstvo: dr. Valens Vodušek, kamera: Božo Štajer. 16 mm/45 m. Zvok na magnetofonskem traku. Črnobel. Film še ni montiran.)
23. Pomlad v Beli Krajini (TF, scenarij: Metod in Milka Badjura, režiser: Milka Badjura, snemalec: Metod Badjura, glasba: Matija Tomc. 35 mm/405 m)
24. Štehvanje (FO št. 13, 1947)

L j u d s k o s l o v s t v o

25. Pravljičar Joza Kravanja - Marinčič v Trenti (ISN, 1956, vodstvo: dr. Milko Matičetov, kamera: Božo Štajer. 16 mm /60 m. Magnetofonski posnetek: dr. Valens Vodušek. Črnobel. Film še ni montiran.)

L j u d s k a i g r a

26. Pastirsko-trikraljevska igra v Šentanelu nad Prevaljami (ISN, 1958. Vodstvo in scenarij: dr. Niko Kuret, kamera: Božo Štajer. Magnetofonski posnetek dr. Niko Kuret. 16 mm/60 m, Črnobel. Film še ni montiran.)

L j u d s k i p l e s

27. Pesmi in plesi ob Kolpi (Viba, del: F. Kosmač, Posebna vožnja)

R a z n o

28. Glasbeno – narodopisni inštitut (FO št. 52, 1951)

29. Prekmurje (TF, scenarij: Katarina Špur, režiser: Zvone Sintič, snemalec:
Milan Kumar, glasba: Marjan Lipovšek. 35 mm/481 m)

FILMSKA BELEŽKA

Uporaba filma v etnografskih arhivih

Pri zbiranju dokumentacijskega gradiva imajo raznovrstni zapisi izjemno pomembno vlogo. Med njimi ne moremo mimo filma. To je dejstvo, o katerem se ne diskutira več. Do tega so prišli tudi etnografi.

Sestanki CIFE so dali priložnost za razpravljanje o filmu v etnografiji. Sklicujem se na kolokvij v Pragi leta 1957, kjer smo poskušali utrditi razmerje med znanstvenikom in cineastom, torej med tistim, ki želi služiti etnografski znanosti, nepoznavajoč zakone umetnosti filma, in tistim, ki ne želi drugega kot narediti dober film po poklicnih pravilih in ki redko poseduje dovolj globoko poznavanje etnografske stvarine. Prvi stremljeva k realizaciji povsem znanstvenega filma, ali manj brezhlebnega s stališča znanosti, in drugi se trudi ustvariti zabaven ali umetniški film, v katerem naj vsebina ali etnografski dekor predvsem privlači publiko.

Toda te vrste filmov, kakršni koli je že njihov cilj in njihova umetniška vrednost, zahtevajo določene priprave, dovolj denarja in podjetne producente, da ne govorimo o idelani povezavi med znanstvenikom in cineastom, dovolj redki povezavi, čeprav več kot teoretično nepogrešljivi.

Ne drznem si govoriti o njih. Omejil se bom pretežno na preprostejšo obliko, na obliko takorekoč prvinskega etnografskega in znanstvenega filma na splošno, ki bi ga imenoval filmski zapis, tistega, ki so ga nekje že poimenovali "kamera-svinčnik". Se pravi, upam, da se bom izognil vsem nesporazumom. Izhajam iz stališča raziskovalca, tistega, ki zbira gradivo za arhive, namenjene v končni fazi za študij.

Včerajšnji raziskovalec si je v terenske vprašalnike pisal beležke, risal risbe, uporabljal je fotoaparatus in se, v zadnjem času, opremil tudi z aparatom za zapisovanje zvoka. Tako je resnično napredoval v primerjavi z raziskovalci pred sto leti! S terena je torej prinesel beležke in risbe, fotografsko dokumentacijo in zvočne zapise. Toda kmalu je izkusil zelo pomemben primanjkljaj: raziskovalec se je vrnil, ne da bi zajel živost in gibanje v svojem vizualnem okolju. Fotografija očitno ne more ohraniti drugih značilnosti kot statičnost in hipnost gibanja, podobno kot zvočni trak zadovoljuje le uho.

Terenska raziskava brez kamere ne more dovršiti dela, ki ga danes od nje zahtevamo. Ali niso filmske beležke tiste, ki dopolnjujejo gradivo zbrano na te-

renu? Še znatnejšo vrednost pridobijo, če jih spremlja tonski zapis.

Očitno filmski zapisi te vrste na začetku nimajo nikakršne pretenzije, da bi postali etnografski "film". So predvsem "filmske beležke", namenjene filmoteki strokovnjaka ali znanstvene ustanove. Toda kljub tej važni omejitvi etnograf vendarle ne more obiti vsaj osnovnih zakonov filmske veščine, filmskega jezika. Pridobitev tega znanja bi morala biti del njegove specialne izobrazbe. Prav tako kot od raziskovalca zahtevamo, da ima zadostno znanje jezika in sloga, ko na pisni način predstavlja rezultate svojih raziskav, po pravici od njega zahtevamo tudi, da pozna zakonitosti filmskega jezika, če želi uporabljati film kot orodje svojih raziskav, kar je danes postalo nepogrešljivo. Dolžina teh "beležk" včasih ne presega 15 metrov. Njihova projekcija – ponavljana, če je potrebno – omogoča pravo ovrednotenje terenske raziskave in odkritje podrobnosti, ki so ušle očesu raziskovalca.

Vendarle ni nemogoče, da filmski trakovi, zmožni tvoriti določeno celoto, ne bodo nekega dne postali znanstveni film, ki ga bomo projicirali zainteresiranemu občinstvu. Toda to je zadeva drugotne važnosti. Prvi cilj filmskega zapisa te vrste je postati in ostati preprosta "filmska beležka".

Filmska beležka je takorekoč embrio znanstvenega filma na splošno. Še več, to je edino dostopna oblika številnim ustanovam in posameznim raziskovalcem, ki nimajo virov in drugih sredstev, potrebnih za začetek izdelave znanstvenih filmov večjih razsežnosti, ki pa vendarle ne bi želeli obiti prednosti, ki jih filmski zapis prinaša znanstvenim raziskavam. Dejansko je nemogoče narediti film vsega "kulturnega nehanja", toda s stališča etnografije je nujno potrebno ohraniti na traku v največji možni meri sestavine življenja ljudi, predvsem tiste, ki jim grozi izginotje. To je počenjal že pred drugo svetovno vojno Milovan Gavazzi, profesor etnologije na zagrebški Univerzi, in predsednik Jugoslovanskega odbora za etnografski film, ki je takrat ilustriral predavanja s "kratkometražniki" lastne izdelave in je torej resnični pionir naših današnjih naporov!

Sledeč občudovanja vrednemu "vodniku" Marcela Mageta¹, bi želel podčrtati neprimerljive prednosti filmskega zapisa, prednosti, ki predstavljajo specifične možnosti:

1.) Filmski trak ohrani mrtvo okolje: s panoramskim zapisom ohranja za vedno katerokoli notranjost, ali, nasprotno, z gibanjem kamere preko različnih delov hiše in njene zunanosti z okolico skoraj nadomešča konservacijo, ko le-ta ni mogoča.

2.) Filmski trak ohrani predvsem živost, gibanje in dovoljuje njegovo analizo v najsubtilnejših oblikah ali najhitreje: za vedno ohrani ceremonije, plese, prizore ustne literature, a tudi tehnične postopke različnih poklicev in kmečka

¹ Marcel Maget, Guide d'étude directe des comportements culturels. Paris 1953, str. 204-207.

dela, zlasti tista, ki so na tem, da izumrejo.

Filmska beležka, čeprav preprosta in primitivna, zahteva vendarle tudi pripravljala dela. Po predhodni raziskavi je treba napraviti vsaj program posnetkov, če ne celo scenarija po poklicnih pravilih. Ne smemo pozabiti zabeležiti zornih kotov in snemalnih mest.

Uporaba 16 milimetrovske kamere ali, kar je manj priporočljivo, 8 milimetrovske kamere je razmeroma preprosta. Prakso pridobimo po dovolj kratkem usposabljanju. Toda kamere ozkega formata imajo zelo neljubo neprijetnost. 15-meterski trak dovoljuje samo okoli 2 minuti zapisa brez polnjenja kamere, kar postane usodno med snemanjem daljših scen, ki ne dovoljujejo prekinitve. Edino zdravilo, tudi po nasvetu M. Mageta, je uporaba dveh kamer hkrati, kar pa zahteva prisotnost dveh snemalcev in, kar je najhujše, nakup druge kamere... Toda izdelali bodo 16 milimetrovske kamere z magazini, ki bodo dovoljevali pol urno trajanje posnetka.

Očitno delo s 35 milimetrovske kamero ne naleti na neprijetnosti te vrste. Toda cena materiala in rokovanje s tako kamero sta redko dostopna posameznemu raziskovalcu. Vendarle so primeri, ko nekega producenta zanimajo določene scene, določeni etnografski pojavi, za katere upa, da jih bo vključil v svoje prihodnje filme in ki jih je pripravljen hraniti v svojem arhivu. V tem primeru raziskovalec lahko zastavi koristno sodelovanje s filmarjem.

“Filmska beležka”, čeprav zelo skromna, torej ni za zametavanje. Je podlaga vseh etnografskih filmov znatnejših razsežnosti.

Prevod iz francoščine Naško Križnar

LAVFARJI V CERKNEM

Slike iz filma

Proizvodnja: Inštitut za slovensko narodopisje SAZU, 1956; Besedilo: dr. Niko Kuret; Scenarij in režija: Peter Brelih; fotografija: Boris Brelih; 16 mm, nemi, črnobeli, 240 m.

Vsak filmski kader je predstavljen vsaj z enim fotogramom, navadno iz začetka kadra. Kadri z gibajočo kamero ali z bogatim dogajanjem pa so predstavljeni z več fotogrami, označenimi z malimi črkami, da lahko gledalec vsaj približno sledi gibanju kamere in spremembi dogajanja v kadru.



1

**ZNANSTVENO - DOKUMENTARNI
FILM
INŠTITUTA
ZA SLOVENSKO NARODOPISJE
SAZU**

2

**LAVFARJI
V CERKNEM**

3

SCENARIJ
IN OBNOVITEV OBIČAJA
PETER BRELIH

4

REALIZACIJA FILMA :
BORIS BRELIH

5

FILM SMO POSNELI OB
OBNOVITVI CERKLJANSKE
LAVFARIJE
V PUSTNEM ČASU 1956

6

BESEDILO :

DR. NIKO KURET

7

LAVFARSKI LIKI

so prav stari in tudi novejši .

*Stari izhajajo iz pred-
krščanskih pomladanskih
obredij, novi so karika-
ture raznih stanov.*

8

*" Divjega moža ", znanega od
Švice do Bele Krajine, pred-
stavnika življenjske sile v na-
ravi, so ponekod preimenovali
v Pusta . Tako tudi na Cerkljanskem .*

9

*Ko je v cerkljanskih hribih
še trda zima, kmalu po
novem letu,...*

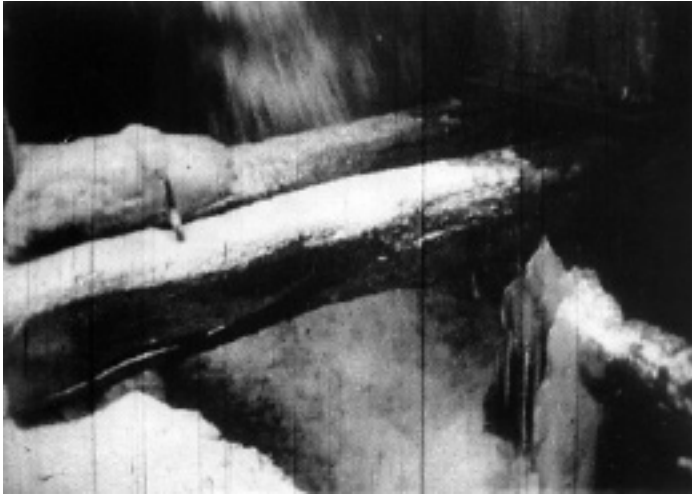
10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21a



21b

*... začno fantje s posveti,
kako letos pripraviti
„lavfarijo“.*

22



23a



23b



23c



24



25a



25b



26a



26b



26c



26d



26e



27a



27b



27c



27d



27e



27f



27g



28a



28b



28c



28d



28e

*Še pred pustom se pojavijo
v vasi prvi „lavfarji.“ Oglašajo
se po hišah in zbirajo sukanec
v dar. Pravijo, da gredo
„cvirn brat.“*

29



30a



30b



31



32a



32b



32c



32d



33a



33b



33c



33d



33e



34a



34b



34c



34d

*Treba je dosti sukancā za
našitke na oblekah : „Pust“
je ves našit z mahom, „ta
bršlanast“ z bršljanovim list-
jem, „ta tirjast“ s tirjem,
„ta žaklast“ z vrečevino.*

35



36a



36b



37



38



39a



39b



39c



39d

39e



40



*Vse opravijo fantje sami
Na pustno nedeljo zjutraj se
prično napravljati.*

41



42



43a



43b



43c



43d



43e



43f



44a



44b



44c



45a



45b



45c



46a



46b



46c



46d



46e



47a



47b



47c

*Prvi pohod „lavfarjev“
krene proti Orésovki, kjer je
nekje obredni leseni bat, po
cerkljansko „bòt“, zakopan.
Treba ga je odkopati.
Prevzame ga „ta star.“*

48



49



50a



50b



51a



51b



52a



52b

„Lavfarji“ se napotijo zdaj v vas. Otroci bežijo za cerkveno ograjo, kamor „lavfar“ nikdar ne stopi.

53



54a



54b



55a



55b



55c



55d



55e



55f



55g



55h



56a



56b



56c



57a



57b



57c



57d



58a



58b



58c



59a



59b



60

Po starem običaju pripeljejo fantje na pustno nedeljo dopoldne okrašenega vola v sprevo - du na trg. Tam ga ubijejo in meso razdele po gostilnah za skupno gostijo.

61



62



63a



63b



64a



64b



64c



64d



65

V tem so „lavfarji“ prispeli v vas. Na trgu so zbrani vaščani in okoličani. „Lavfarji“ se pode med množico, „ta star dic“ že grozi Pustu z „bòtom,” nato pa odidejo v gostilno, da zaplešejo obredni „kapcinarsk ples.”

66



67



68a



68b



69



70

*Pri „kapcinarskem plesu“ se
menjava vesela polka s turobno
„vižo“, med katero se „lavfarji“
v žalosti valjajo po tleh.*

71



72



73



74a



74b



74c



74d

75



76a



76b





76c



76d



77

Višek „lavfarije“ je sodba nad Pustom. Sodnik na vzvišenem mestu obtožuje Pusta njegovih hudodelstev in ga nato obsodi na smrt.

78



79



80



81a



81b



82a

82b



83



*Pust vznemirjen skuša uiti.
Dvakrat mu to uspe, a vsa
kokrat ga najdejo v kakem
skritem kotu.*

84



85



86a



86b



86c



87



88a



88b

*Ko ga „ta tirjasta“ dva druga
privlečeta na trg, izvrši „ta
star dic“ obsodbo. Po zamahu
z bôtom se Pust zvrne na pr
pravljeno vozilo.*

89



90a



90b



91a



91b



91c



91d



91e



92



93a



93b



93c



93d



93e



93f

*Mrtvega „Pusta“ odpeljejo iz
vasi, nato pa sledi po gostilnah
splošna pustna zabava.*

94



95a



95b



95c



96

*Končá se na pepelnico s
„plohom“ in sramotilnim „ded-
cem“ na strehi tiste hiše, kjer
se domača hči v preteklem
predpustu ni omožila.*

97



98a



98b



98c



99



100



101a



101b



101c



101d



102a



102b



102c



103a



103b



104a



104b



104c



105a



105b



105c



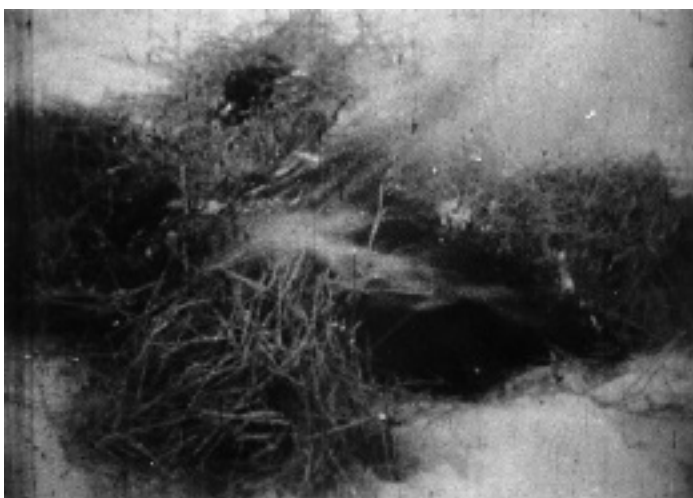
105d



105e



106



107

*.Pust je umrl kakor nekda
Dionysos. Iz zimskega razdejanja
pa bo vzknila nova pomlad.*

108

KONEC

109

DRUGI DEL

**Referati z znanstvenega posvetovanja
»40 let slovenskega etnološkega filma«
Ljubljana, 5.-6. junija 1996**

LAVFARJI NA FILMU IN LAVFARJI DANES

Ivana Leskovec

Primerjave kulturnih sestavin lavfarije, kot je prikazana v filmu Lavfarji v Cerknem (1956) in v današnjih razmerah, se je treba lotiti na več ravneh.

Sama sem to primerjavo izvedla po sledečih sestavinah:

1. lavfarji kot šemska skupina,
2. prostorska umeščenost dogodkov,
3. faze in zaporedje dogodkov,
4. nosilci šemske tradicije,
5. vsebina in pomen lavfarije,
6. vloga etnologije pri ohranjanju tradicije.

1. LAVFARJI KOT ŠEMSKA SKUPINA

Lavfarija je kot pustna šega v Cerknem prisotna od neznano kdaj. Zelo malo je verjetno, da so lavfarji uvoženi iz nemškega prostora, da so predvsem prišli z nemškimi rudarskimi priseljenci v 17. in 18. stol. v Cerkljansko okoličje, o čemer razmišlja Kuret v knjigi Maske slovenskih pokrajin, kajti teh priseljencev je bilo izredno malo in ti mali rudniki so obratovali le kratek čas.

Po ustnem izročilu naj bi lavfarija v Cerknem potekala redno do 1. svet. vojne. Leta 1914 je bila zadnjič izvedena, potem pa je ni bilo več zaradi vojne. Ni se več oživila, saj so Cerkljansko kot del Primorske zasedli Italijani in jo prepovedali, ker so v njej videli premočan element slovenstva.

V tem času so bila naličja, obleke in vsi pripomočki za lavfarje pospravljani po posameznih domačijah, v letih 1943 do 1945 pa je bilo Cerkljansko štirikrat bombardirano in do tal porušeno. V ruševinah so končale vse maske in po vojni lavfarije ni bilo mogoče takoj obuditi.

Iz pričujočega filma, kot tudi iz redkih terenskih zapiskov in iz pričevanj informatorjev, lahko razberemo in izvemo, koliko in kateri liki so bili v predvojni lavfariji prisotni in leta 1956 tudi rekonstruirani. To so bili: ta terjast (dva

lika), ta star (dic) in ta stara (baba), lamant, ta bršljanov, ta ličnat, ta loparjev, ta kožuhov, ta krastov ali ta smrkov, ta žakljev, gospod in gospa ter seveda pust. Skupaj torej 14 likov.

Poleg teh pa v današnji lavfariji lahko naštejemo še 10 novih likov oz. 11 naličij, ker ena maska nosi dve naličji.

Novi liki, ki so se izoblikovali v času od leta 1956 do 1976, ko je nastala zadnja nova maska, pa so: ta pjan in ta pjana, ta smrekov (pustov brat, dobi naličje ta bršljanovega, le-ta pa novega, nasmejanega, veselejšega), ta žleht, ta perjev, ta divji, marjetica, in še en ta terjast. Ta hrastov ali ta smrkov dobi harmoniko.

V lavfarsko družino so občasno vključevali tudi nekatere aktualne like iz političnega oz. družabnega življenja (upodobili so novi dinar in ga poosebili; v času razpada Jugoslavije so upodobili srbskega vojaka itd.), vendar se ti liki niso obdržali.

Prav tako se niso obnesli otroški lavfarji, ki so jih odrasli spočetka sami predvideli in vključili v svoj sprevod, npr. ta mali ta bršljanov z isto vlogo in naličjem kot odrasli lik. Nasprotno pa se v zadnjih par letih izredno množijo mali lavfarji neodvisno od odraslih in od uradne lavfarije. Starši za otroke sami izdelajo obleke iz podobnih materialov kot za odrasle lavfarje, naličja pa so iz kartona ali papirja ipd.

Tako lahko ugotovimo, da se je po letu 1956 lavfarska družina razširila, vendar le s tistimi liki, ki so spadali v njen predvojni vsebinski koncept. Ta pa je: ob najstarejših maskah, ki predstavljajo posamezne družbene sloje in poklice, prikazati nerodnosti, napake in slabe lastnosti posameznikov ali določenih skupin prebivalstva.

2. PROSTORSKA UMEŠČENOST DOGODKOV

Kraj dogajanja je Cerčno, agrarno naselje s številnimi obrtniki in rokodelci. Leta 1900 šteje 1000 prebivalcev. Danes je to kraj z 2000 prebivalci. Kmečki živelj se je spremenil v delavskega oz. polkmečkega v okoliških vaseh. Lavfarija je danes vezana izključno na Cerčno, le koledovanje, ki ga v filmu vidimo kot nabiranje sukanca, se je preneslo na okoliške vasi.

V filmu se lavfarji zbirajo in pripravljajo v eni od kmečkih domačij v Cerknem. Danes imajo svoje prostore v Muzejskem oddelku Idrijskega muzeja v Cerknem. Po ustnem izročilu pa naj bi v preteklosti imeli lavfarji celo svojo hišo in svojo posest.

Glavne faze lavfarije se odvijajo na t.i. placu - trgu, ki ima nekakšno združevalno vlogo. To mesto se je z nekdanjega starega placa preselilo na novi plac, ki pa ohranil isti pomen.

3. FAZE DOGAJANJA IN ZAPOREDJE DOGODKOV

Pustno dogajanje v filmu je razdeljeno časovno v: 1) predpustni čas, ko se začne z dejavnostjo “kmalu po novem letu”; 2) pustna nedelja in pustni torek; 3) pepelnica.

Danes ga razdelimo v: 1) predpustni čas in 2) pustno nedeljo in pustni torek. Na pepelnico se nič ne dogaja.

Iz filma lahko izluščimo sledeče:

Kmalu po novem letu se začno priprave na lavfarijo. V tem času se popravljajo obleke, šivajo nove (ta bršljanov) in popravljajo lesena obličja, če je to potrebno. V filmu je zelo neprimeren prikaz obrezovanja larfe z navadnim nožem, kar gotovo ne ustreza resničnosti. Za to so se in se še vedno uporabljajo dleta in posebni noži z zakrivljenim rezilom.

V tem času poteka tudi nabiranje sukanca ali kot je v filmu zapisano, “lavfarji gredo cvirn brat”. Danes koledujejo po okoliških vaseh in nabirajo klobase, suho meso, ocvirkovco, žganje itd. Sestava te skupine, ki hodi okrog, je ista kot v filmu: ta star, ta stara, ta žakljev, ta terjast, ta krastov. Le ta kožuhov, ki danes nosi koš za dobrote, je novi član skupine.

Danes lavfarji v vsaki hiši, kjer se zadržujejo, plešejo z gospodinjjo ples za debelo repo. Na harmoniko igra ta krastov. Tega prizora na filmu ni videti.

Glavno dogajanje je strnjeno na pustno nedeljo in na pustni torek. Iz filma ni razvidno, da se to godi v dveh dneh. Obsodbi na glavnem trgu ob prisotnosti sodnika in množice sledi usmrtitev in odvoz pusta s prizorišča neznano kam oz. v grapo. Nihče jim ne sledi. Med poslušanjem obtožbe pust večkrat pobegne, a ga najdejo in privedejo nazaj. Pred obsodbo so morali lavfarji iti odkopat drvarski bat, s katerim so usmrtili pusta.

Prav tako pred usmrtitvijo zaplešejo tudi poseben ples, “ta kopcinarsko”, ki jo plešejo samo lavfarji.

Danes dogodki potekajo takole:

Na pustno nedeljo pustu preberejo obtožnico. Pust večkrat pobegne, a ga zmeraj znova najdejo. Po končanem zborovanju pusta priprejo do torca, ko mu bodo izrekli dokončno kazen.

Na pustni torek dopoldne lavfarji odkopljejo “bot”, popoldne gredo ponovno v sprevedu na glavno prizorišče. Še enkrat preberejo pustu obtožnico, ga spoznajo za krivega in usmrtijo z “botom” po glavi. Odpeljejo ga v bližnjo gostilno na pare. Lavfarji zaplešejo “ta kopcinarsko”, ki jo sestavljata veseli del – polka in žalostinka, ko se vsi valjajo po tleh. Odidejo po gostilnah in po ulicah, kjer zabavajo ljudi.

V tem dogajanju je kar nekaj sprememb v primerjavi z rekonstrukcijo iz

leta 1956:

1) Danes je popolnoma pozabljen in opuščen dogodek z volom, ki ga zakoljejo in meso razdelijo po gostilnah. 2) Sodni postopek je zelo dodelan. Zdaj ima naslov Cesarsko kraljeva sodnija v Cerknem in v njej poleg sodnika nastopajo še pustov advokat in porotniki. 3) Dodano je žalovanje za pustom ob parah, ni pa se uveljavil njegov pokop, čeprav so to lavfarji nekajkrat skušali uvesti, a brez uspeha.

Dogajanje na pepelnico, ki ga v filmu vidimo kot vlačenje ploha ter postavljanje in sežiganje slamnatega moža, se ni ohranilo. Po pripovedovanju sodelujočih v filmu so to rekonstruirali samo za potrebe filma in kasneje niso nikdar več ponovili.

4. NOSILCI ŠEMSKE TRADICIJE

Po zapiskih in ustnem izročilu vemo, da je nosilec lavfarije fantovska skupnost. Larfe, obleke in pripomočke so hranili v hiši, ki je bila njena last. To je bila izključno moška družba. Larfe niso bile nikoli družinska last oz. last posameznika. To lahko razberemo tudi iz filma in tako je tudi danes. Fantje so ustanovili Društvo lavfarija, v okviru katerega se družijo in organizirajo vsakoletno pustovanje.

Lavfarji imajo danes v svojih vrstah tudi ženske, da jim pomagajo pri delu in se tudi šemijo. To sicer ni množično, vendar se tri do štiri ženske vedno najdejo tam. To se dogaja od 70. let naprej.

Od leta 1956 do danes se je bistveno spremenila starostna struktura nosilcev pustovanja. Leta 1956 so bili to fantje in poročeni možje v starosti od 30 do 40 let, nekateri, ki so iz ozadja vodili priprave, pa še starejši. Danes je razen para zakulisnih organizatorjev, v starosti od 35 do 40 let, večina sodelujočih stara 20 let ali manj.

V oživljanje lavfarije v takrat pretežno kmečkem okolju s sicer že prisotno industrijo, so se vključili ljudje, ki so bili čisti kmetje oz. delavci, med njimi pa tudi čevljar, mizar in celo učitelj. Vsi pa so bili pravi Cerkljani, le izjemoma okoličani.

Danes je glede na spremembo splošne gospodarske podobe kraja večina udeležencev mlajših in nizko izobraženih. Prevladujejo tisti s poklicno ali osnovno šolo. Občasno se vključujejo srednješolci in visokošolsko izobraženi ljudje, a kmalu opustijo sodelovanje.

5. VSEBINA IN POMEN LAVFARIJE

Lavfarija leta 1956, ko so jo obnovili, prav gotovo ni imela kultne vsebine. Pač pa je Cerkljanom pomenila močan identifikacijski dejavnik, tako na ravni širšega prostora kot tudi na osebni ravni.

In tudi danes je ta pomen lavfarije zelo močan, kajti prireditelj se ni komercializirala oz. "karnevalizirala", čeprav je z leti dobila turistični pomen. K sreči se je ohranila v sorazmerno izvirnem stanju. Lavfarija ima izredno močno vlogo kot oblika združevanja in zabave. Občasno preraste svoje meje in se sprevrže v popivanje in pijančevanje.

Lavfarija je v Cerknem sinonim za pustovanje, lavfarji pa za pustne šeme. Tako v Cerknem skorajda ne poznamo drugačnega šemljenja s sodobnimi maškarami. Za večino Cerkljanov je bistvo pustovanja v spremljanju lavfarskega spreveda in v obsodbi pusta. Tako se tudi ni uveljavil ples v maskah, nagrajevanje najlepših šem itd. Tudi otroški šemski liki posnemajo lavfarje, le da so priljubljeni samo določeni liki, npr. ta star, ta terjast in lamant. Oblačila posnemajo odrasle lavfarje, naličja pa so iz papirja in zelo zvesti posnetki odraslih lavfarjev.

6. VLOGA ETNOLOGIJE PRI OHRANJANJU TRADICIJE

Vidimo, da je stroka doslej imela vsaj dvakrat pomembno vlogo v razvoju cerkljanske lavfarije. Prvič je bilo to leta 1956 z njeno oživitvijo, do katere je prišlo ob sodelovanju Inštituta za slovensko narodopisje pri SAZU in samega dr. Nika Kureta. Med domačini je bila želja po oživitvi lavfarije prisotna že od leta 1948 dalje, vendar je do nje prišlo šele s posegom Nika Kureta, ki je ob tej priložnosti dal posneti znani film. Drugič pa je k ohranitvi lavfarije močno pripomogel naš muzej, v obdobju, ko je le-ta zašla v močno krizo. Lavfarjem smo ponudili prostore in z odkupom rešili pred razpadom dotrajana in slabo varovana lesena obličja. Z našo pomočjo in sodelovanjem so lavfarji dobili nove larfe, popolne kopije starih, prav tako izdelane iz lipovega lesa. Ob tem sva s kolegom Naškom Križnarjem tudi posnela video dokumentacijo o izdelavi lesene larfe.

ZAKLJUČEK

Glede na vedenje, ki ga imam o lavfarjih in o razvoju lavfarije, smem reči, da je rekonstrukcija lavfarije leta 1956 nenatančna ali vsaj nedosledna v primer-

javi z ohranjenim rokopisom Petra Breliha iz leta 1950. Ne vem, zakaj je prišlo do neskladja. Vsekakor pa film skupaj s temi zapisi in še nekaterimi drugimi, ki so nastali do leta 1960, daje celovito podobo pustnega dogajanja v Cerknem. Škoda je le, da je film nem, saj je prav govornjena beseda v starem cerkljanskem narečju in prava ljudska igra, ki pride do izraza ob sojenju, ena od kulturnih sestavin, ki lavfariji dajejo samosvojo podobo.

*Ivana Leskovec
Mestni muzej Idrija
Prelovčeva ulica 9
5280 Idrija.*

OBDOBJE PO KURETU

Med tradicijo in vizijo

Naško Križnar

Namen našega znanstvenega posvetovanja, ki opozarja na obletnico Lavfarjev v Cerknem (1956), ni glorifikacija osebnosti Nika Kureta in njegove znanstveno-filmske dejavnosti. To bi namreč škodilo stvari, za katero se je Kuret zavzemal in za katero se zavzemamo etnologi, ki želimo uporabljati vizualno dokumentacijo pri raziskovalnem delu. Uporaba filmskega in video zapisa v slovenski etnologiji ne podleže stereotipnim miselnim modelom, ampak v stalnem kritičnem preverjanju svojih in tujih izkušenj šele išče pravo mesto v znanosti. To pa spet ne pomeni, da naj Kuretovo delo ocenjujemo samo z zgodovinske distance. Če hočemo biti pravični do njegovih prizadevanj, moramo upoštevati tudi okoliščine, v katerih je deloval. Te okoliščine v veliki meri odsevajo v skromnem, a plemenitem filmu Lavfarji v Cerknem.

Naj začnem s hipotetično trditvijo, da **omejeni sineastični domet Lavfarjev ne zmanjšuje njihovega pomena za razvoj slovenskega etnografskega filma.**

Izraz etnografski film je treba v tej zvezi razumeti v najširšem pomenu – kot prizadevanje za uveljavitev filma pri etnološkem delu ali celo kot posebno etnološko poddisciplino, ne zgolj kot produkcijo etnografskega filma. Dejstvo, da je film posnet v maniri nemega filma (slika in mednapisi) in to leta 1956, ko je bilo snemanje tonskih filmov nekaj običajnega, lahko sproži spraševanje o zaostanku za razvojem na področju izdelave dokumentarnega filma pri nas. Podobno vprašanje si marsikdo zastavlja na primer ob preučevanju Jakčevih in Badjurovih filmov. Vendar lahko ugotovimo, da je zaostanek na področju filmskoizraznih sredstev pogost pojav pri etnografskem dokumentarnem filmu tudi v svetovnem merilu. Izhaja iz dejstva, da so znanstveniki zanemarjali medijsko govorico, ker so verjeli, da je znanstveni film nekaj posebnega, da ni umetnost in da ni namenjen široki publiki in da torej ni treba poznati in upoštevati zakonitosti medija. Razen tega so te filme večinoma delali amaterji – znanstveniki sami. Ta miselnost pa se je ravno v Kuretovem času začela zelo hitro spreminjati. On sam je bil priča hitrim premikom na področju filmske tehnike in teorije.

Kljub temu pa je celo Jean Rouch, največji inovator etnografskega filma in utemeljitelj uporabe sinhronnega tonskega snemanja, še v osemdesetih letih na predavanjih v ZDA opogumljal mlade vizualne antropologe, naj se poslužujejo tehnike nesinhronne uporabe “divjega tona”, kot je to sam počel v petdesetih le-

tih v Afriki (Loizos 1987). Najlepši primer uspešnosti te metode je njegov film *Les Maîtres fous* (1953). Ta film je Niko Kuret videl šele leta 1957 v Pragi na seminarju CIFE in je o njem napisal, da sodi na sam rob zagonetnega vplivanja na gledalčevo emocionalno sfero. To Rouchevo potezo, ki bi ji lahko rekli tudi desakralizacija lastnega mita v duhu prej omenjenega zanemarjanja medijskih zakonitosti s strani znanstvenikov, si moremo pojasniti le s sklicevanjem na posebne okoliščine, v katerih nastajajo etnografski filmi.

Veliki etnografski filmi petdesetih in šestdesetih let so nastajali v divjinah tretjega sveta, kjer je bilo zelo težko zagotoviti tehnične pogoje za snemanje. Cerkljansko in cela Slovenija pa sta bila takrat divjina v nekem drugem smislu.

Takole je zpisala Maragret Mead leta 1975 v nepozabnem članku *Vizualna antropologija v disciplini besed*: “Širom sveta, na vsakem kontinentu in otoku, v skritih predelih modernih industrijskih mest kot tudi v skritih dolinah, dosegljivih samo s helikopterjem, izginja dragoceno, popolnoma nenadomestljivo vedenje, ki ga ne bomo mogli nikdar več reproducirati, medtem ko oddelki za antropologijo pošiljajo na teren raziskovalce s svinčnikom in beležnico in morda z nekaj vprašalnicami – ki jim pravijo instrumenti – obolus scientizmu!” (Mead 1975)

Te vrste divjina je po svoje še hujša kot fizična divjina džungle ali pušča-ve. Tako v eni kot v drugi preživijo samo najpreprostejše oblike življenja. In to je v našem primeru amaterska proizvodnja s 16 milimetrsko filmsko kamero na vzmet in črnobeli obračilni film.

Vrnimo se zdaj k članku Margaret Mead, ki je povezan z Nikom Kuretom še v nekem drugem smislu. Njen klic k urgentnemu snemanju, v smislu t.i. “salvage” ali “urgent anthropology”, je bil leta 1976, ko je Meadova pisala omenjeni članek, že anahronizem. Ta klic izvira iz njene izkušnje v obdobju 1939-1942 in iz načel muzejske funkcije in uporabe filma, ki je podrejena zbiranju podatkov. Filmski zapis kulture ni nič drugega kot muzealija, iz katere lahko s posebnim analitičnim postopkom izluščimo podatke kot iz vsakega muzejskega predmeta (Bateson, Mead 1942). V sedemdesetih in osemdesetih letih se pa že pojavlja ideja o drugačnih analitičnih postopkih, ki v filmskem zapisu vidijo predvsem kulturni fenomen sam na sebi, vizualni tekst in ne zgolj reprodukcije stvarnosti.

CIFE (Mednarodni odbor za etnografski film), s katerim je bil Kuret v stiku od leta 1957 dalje, je v bistvu od ustanovitve leta 1952 prenašal učenje Maragerat Mead iz Amerike v Evropo. Nič čudnega, če večina Kuretovih teoretskih člankov poudarja vlogo urgentnega snemanja. Pomen filma za Nika Kureta je predvsem v njegovi moči, da ohrani zanamcem “človeško dejanje in nehanje”, kot je prevedel in povzel besede André Métrauxa izgovorjene na Seminarju CIFE v Pragi leta 1957. Naj se sliši še tako čudno, na ta način je bil Niko Kuret v tesnejšem stiku z ameriško antropologijo kot kdorkoli drug v Sloveniji. Na tem področju je bil,

ne da bi vedel, učenec Margaret Mead na področju vizualnih zapisov kulture.

“Kvaliteta teh filmov, ki so jih snemali večidel filmski laiki, je lahko sporna, pripomogli pa so vendarle k spoznanju, da je film pri študiju različnih pojavov ljudske kulture edini zanesljivi pripomoček. Kar velja za kulture primitivnih ljudstev, velja v nezmanjšani meri tudi za študij naše ljudske kulture.”

Te besede so iz morda najbolj navdihnjenega Kuretovega spisa: Uvodna beseda k večeru etnografskega filma na Kongresu ZDFJ v Varaždinu leta 1957.¹

V njem sta dve usmeritvi oz. misli, ki ju prepoznamo tudi v filmu Lavfarji v Cerknem.

Prvič: koristnost laičnih filmskih posnetkov za študij ljudske kulture. Drugič: film kot pripomoček, ki družni etnografijo in etnologijo, kar je bilo v tedanjem slovenskem narodopisju nepojmljivo. V času snemanja Lavfarjev in pisanja omenjenega Kuretovega spisa je v Sloveniji še prevladovala delitev na etnografijo kot vedo o domačem etnosu in etnologijo kot vedo o tujih etnosih po vzoru nemške delitve na Volkskunde in Völkerkunde.

Skratka, postavitev Lavfarjev v širši kontekst teorije, metodologije in prakse tako etnologije kot hitro razvijajočega se etnografskega filma, nam šele odkrije prave dimenzije in pomen tega skromnega filma. Potrjuje se misel, da tudi mali dosežki lahko veliko pomenijo, oz. da se velike spremembe začnejo z malimi premiki v miselnosti. To je bil začetek Kuretovega delovanja na področju etnografskega filma.

Leta 1968 se je dokončno umaknil s tega področja z besedami: “Narodopisni film je treba čimprej premakniti z mrtve točke!” (Kuret 1968) Pot do te preproste in patetične izjave ni bila lahka. Nasprotno, bila je polna dramatičnih zasukov. Po ustanovitvi Odbora za etnografski film pri Slovenskem etnografskem društvu konec leta 1957 je Kuret sledil novi usmeritvi CIFE: povezovanju znanstvenikov in filmarjev. Nova strategija je slonela na podmeni, da ni dobrega etnografskega filma brez tekoče filmske govorice. Le-ta pa je mogoča le z razumevajočim sodelovanjem cineasta. Govorili so o kompromisu: “Etnograf ne sme pristati na popuščanje v škodo znanstvene resničnosti, filmski delavec pa mora uveljaviti filmsko govorico z njenimi specifičnimi zakonitostmi!” (Karel Plicka v referatu na praškem Seminarju CIFE.).

Neposreden rezultat te usmeritve je dokument: Predlogi in dosežki (1958)² V njem je Kuretov Odbor zbral 100 naslovov urgentnih poglavij ljudske kulture. Ti predlogi kažejo tedanja usmeritev slovenske etnologije v pretežno kmečko tematiko. Če bi bili realizirani, bi bila to ena največjih zbirk filmske dokumentacije v Evropi, verjetno največja poleg Encyclopaedie Cinematographice, Inštituta za

¹ Besedilo je objavljeno v pričujočem zborniku na strani 13

znanstveni film v Göttingenu. Na žalost je bilo realiziranih le nekaj naslovov v okviru Triglav filma in Vibe ter nastajajoče Televizije Ljubljana. Poseben primer je film Štehvanje (1959) v navezi Ernest Adamič kot režiser in Niko Kuret kot scenarist in strokovni vodja. Ta kinematografski dokumentarec seveda ni mogel biti tisto, kar si je Kuret predstavljal kot "znanstveni etnografski film". Referat z naslovom Filmska beležka (*La notation filmique*) iz leta 1959 je morda reakcija na Štehvanje oz. na spoznanje o neuspešni strategiji povezovanja s cineasti.³ Gre za očiten povratak k najpreprostejši filmski dokumentaciji, namenjeni raziskavi in arhivu. Uvede idejo o samem raziskovalcu kot snemalcu in predvsem utemelji vrednost filmskega zapisa za kabinetno preučevanje. Navajam: "Filmska beležka je takorekoč embrio znanstvenega filma na splošno!" Lahko pa je tudi osnova nadaljnje cineastične obdelave.

In res: filmska beležka (tako članek kot sintagma) je Kuretova teoretska podlaga avtonomne proizvodnje znanstvene filmske dokumentacije.

Leta 1968 je Kuret predlagal Slovenski akademiji znanosti in umetnosti ustanovitev centralnega arhiva slovenskega etnografskega filma in ustanovitev "samostojnega telesa za produkcijo znanstvenih filmov." Ker na predloge ni bilo pozitivnega odgovora se je umaknil s področja etnografskega filma.

Kuretova dejavnost, njegov mali miselni premik, je posledično omogočil ustanovitev Avdiovizualnega laboratorija ZRC SAZU leta 1983, čeprav ne v okviru, ki si ga je prvotno zamislil. Delovanje AVL predstavlja v veliki meri urešničenje Kuretovih idej glede uporabe filma v etnologiji. Osnovna metodologija AVL še danes sloni na "filmski beležki" kot zapisu kulture za preučevanje in arhiv. Sedanja elektronska tehnologija avdiovizualnega zapisa realnosti omogoča, da realizacija Kuretove filmske beležke po tehnični plati ni več vprašljiva. Njegova vizija o prilagojeni uporabi filma pri etnoloških raziskavah se je izkazala za urešničljivo. Naš čas pa je seveda prinesel nove poglede na vlogo in pomen vizualne dokumentacije, ki ni več zgolj nosilec podatkov o kulturi, ampak sama predstavlja kulturni pojav z močnim simboličnim nabojem. Zato lahko vpliva tudi na metodologijo matične stroke in na njeno vlogo na področju raziskovanja kulture.

Literatura

- BATESON, G. and MEAD, M. (1942), *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York Academy of Sciences.
- KURET, N. (1968), Stanje slovenskega narodopisja. *Glasnik SED*, IX, 3, str. 1-4.
- LOIZOS, P. (1987), *The RAI International Festival of Ethnographic Film*. CVA Newsletter, May 1987, str. 31-42.

² Dokument je v celoti objavljen v pričujočem zborniku na strani 33.

³ Referat je prvič objavljen v pričujočem zborniku na strani 41.

MEAD, M. (1975), *Visual Anthropology in a Discipline of Word. Principles of Visual Anthropology* (ur. Paul Hockings), Mouton, The Hague, str. 3-10.

Filmografija

Lavfarji v Cerknem (1956); proizvodnja: Inštitut za slovensko narodopisje SAZU; scenarij in režija: Peter Brelih; kamera: Boris Brelih; 16 mm, nemi, črno-beli, 240 m.

Les Maîtres fous (1953); proizvodnja: Les films de la Pleiade; realizacija: Jean Rouch; 16 mm, barvni, 29 min.

Štehvanje (1959); proizvodnja: Viba film; scenarij: Niko Kuret; režija: Ernest Adamič; kamera: Janez Marinček; 35 mm, barvni, cinemascope, 279 m.

Dr. Naško Križnar

Audiovizualni laboratorij ZRC SAZU

Gosposka 13

1000 Ljubljana

VIDNO IN NEVIDNO V ETNOGRAFSKEM FILMU

Zgodnji etnografski filmi prof. Gavazzija

Tomislav Pletenac

Osnovni motor vsakega etnografskega dela in s tem tudi motor etnografskega teksta je razlika “kulturnih oblik, ki s svojo neobičajnostjo, nerazumljivostjo, nepoznavanjem ali z neko drugo obliko razlike pridobijo pravico, da bodo raziskane” (Prica 1991, 73). Če obstaja razlika med raziskovalcem in objektom raziskovanja, obstaja tudi etnografija. Vedno je tu, da opiše nek drugačen svet in ga poskuša postaviti v naše merilo, ga narediti razumljivega sebi in drugim. Čeprav definicije trdijo da etnografija na pojasnjuje, temveč samo za/o-pisuje, da je etnologija tista, ki pojasnjuje logiko nekega za/o-pisanega sveta, je očitno, da tudi že samo za/o-pisovanje predstavlja prvi korak k pojasnjevanju človekovega vedenja. Skupek raznih izkustev in znanja s terena etnograf tekstualizira in pri tem poskuša pri sprejemniku (navadno pri drugem etnografu ali pri neki drugi zainteresirani osebi) ustvariti izkušnjo, ki jo je tudi sam pridobil. Pri tem, neizogibno, uporablja razne jezikovne termine v katerih biva veliko število pomenskih sistemov, ki se v različnih diskurzih različno berejo. Da bi torej opisal nek pojav, uporablja razne jezikovne konvencije; opisoval bo pojav in ga pravzaprav napravil razumljivega nekomu, ki ga ni bilo tam. V tak tekst, kot v vsako drugo kulturno tvorbo, kot nas uči simbolna antropologija, se odtiskuje kompletni svetovni nazor posameznika, ki piše, kot tudi posamezne skupine, ki ji pripada. Clifford v zvezi s tem trdi, da je “etnografsko pisanje določeno na najmanj šest načinov: kontekstualno (izdelano je iz določenega družbenega okolja, ki ga tudi dela razumljivega), retorično (uporablja izrazne konvencije), institucionalno (nekdo piše v skladu z določenimi tradicijami, znanstvenimi disciplinami, publiko ali proti njim), žanrsko (običajno se razlikuje od romana ali potopisa), politično (avtoriteta za prezentiranje kulturne stvarnosti ni enakomerno razdeljena), zgodovinsko (vse omenjene determinante se sčasoma spreminjajo)” (Clifford, 1986, 6).

Tako etnografija preneha biti znanstveno objektiven tekst, vse bolj postaja družbeni proizvod, ki “...opisuje stvarne kulturne dogodke in dodaja moralne, ideološke in celo kozmološke trditve” (Clifford, 1986b, 98).

Zdi se mi potrebno dodati, da s temi dejavniki ni determinirano samo pisanje. Tudi etnograf sam je determiniran v času raziskovanja, ko še ni teksta. V ozadju vsake njegove selekcije določenih sestavin stvarnosti lebdi nek pratekst,

ki ga navaja, da izbira tiste sestavine, ki so v tem pratekstu relevantne. Ta pratekst je konstrukt, ki smo ga osvojili kot pripadniki neke kulture, ki je zgradila svoj miselni sistem; “naše mišljenje se giblje v sklopu reda simbolov, s pomočjo katerih se svet odpira za udeležence določenega jezikovnega in kulturnega sklopa na jezikovno in kulturno specifičen način” (Frank, 1994, 235). Tako je tudi sama razlika pravzaprav konstrukt časa, v katerem je ustvarjena in determinirana je vsaj kontekstualno.

Vidno in nevidno v etnografskem filmu tako vidim kot dva pola: različnost in enakost. Tisto, kar je posneto, je nedvomno razlika, a da bi postala sporočilo, se mora vključiti v širši kontekst, poznan tistemu, ki film gleda. Točko, ki opravlja to funkcijo, imenujem integrativni dejavnik. Te točke so često samo poudarjanje prostora in časa, v katerem se odvija filmsko dejanje, a gledalcu zaradi pomanjkanja nadaljnjih pojasnil puščajo svobodo lastne interpretacije s sklicevanjem na tisto sedanost, v kateri se film gleda. S tem avtor prisoja svojemu objektu isti odnos do pojava, ki ga ima sam. Običajno to počne popolnoma nezavedno in brez samokontrole. Ko snema film o “drugih”, jim prisoja določeno stališče in jih vključi v svoj svetovni nazor in v svetovni nazor tistih, ki jim je sporočilo poslano. Ob taki usmeritvi v vizualnosti se naša kultura pravzaprav prvič resno sooča (spopada) s pojmom resničnosti in točnosti. Vizualizacija je dominanten spoznavalni način v zapadnem pojmovanju resničnosti. “Videl sem”, je pričevanje, ki neizpodbitno prepriča poslušalca in je neke vrste metafora resnice.

Resničnost je pravzaprav “konstruirana in možna zaradi parcialnosti in retorike” (Clifford 1985a, 7). Znotraj retorike in iskanja potrdila resničnosti se vsak tekst sklicuje na neko nevprašljivo resnico. Te stare priče, kot te resnice imenuje Aristotel, ali matrice, valujejo tako tudi v etnografskih tekstih in filmih, ki si prizadevajo biti resnični. Za etnografijo je bistvena značilnost matrice, tradicija. Tradicija, ki je pravzaprav odnos do zgodovinske izkušnje, in pomenski sklop, znotraj katerega prepoznavamo sebe in vrednotimo svet in dogodke, ki se v svetu dogajajo. Znotraj tradicije ima svoje mesto vrsta matric (osebnosti ali zgodbe), ki so vedno kristalizacija sistema vrednot in stališč. Etnografija tako vstopa v medprostor dveh tradicij, tiste, s katero se ukvarja in tiste, o kateri piše. Odnos etnografskega teksta do matrice je odnos medtekstualnosti. Matrice v retoriki postajajo “prvinsko dejstvo”, gradivo novega teksta, ki ga lahko razumemo edino v soodnosu z matrico.

Na tem mestu skušam ravno na primeru Gavazzijevih filmov prikazati eno od teh matric, katere evokacija se umešča v integrativno točko samega objekta snemanja. V njej odsevata pomanjkanje globlje razlage (parcialnost) in matrica (retorika).

KONTEKST RAZLIKE IN NJENO RAZUMEVANJE

Razlika, ki je v Evropi postala temelj etnografije, kasneje tudi etnologije, je ustvarjena in konstruirana konec 18. stol. V tem obdobju se je začel družbeni proces, ki ga je kasneje Burke poimenoval "odkritje naroda". Ujemanje z nastankom nacije gotovo ni slučajno. V tem obdobju polagoma umira neka percepcija sveta, za katero Anderson trdi, da je imela tri glavne odlike: sveti jezik kot pristop do resnice, oblast vzvišenega centra ter enakost mitskega in zgodovinskega časa. Te osnovne odlike prednacionalnega časa so se postopoma spreminjale, zahvaljujoč tiskarstvu, novim proizvodnim odnosom in raznolikosti jezika, v novo kategorijo človeškega združevanja - v nacijo. V tem procesu je jezik, kot bistveni dejavnik, sprožil mit o ljudskem pesništvu. Mit se je odigral na različnih krajih ter znotraj novih skupin in njihove ideologije (v gibanju antiintelektualizma, v iskanju redefinicije umetnosti) in se, naravno, ponovno vrnil v politiko. Naglo novo vrednotenje ljudske (nepismene) kulture je odprlo pot različnim narodom brez države, da so pridobili vrednost in priznanje s pomočjo ustnega pesništva in to kasneje politično kapitalizirali v borbi za nacionalno samostojnost.

Takšna konstrukcija ni ostala brez odmeva niti v etnografski produkciji. Čeprav se je omenjena ideologija rodila daleč pred Gavazzijevim etnografskim in etnološkim delovanjem, je ostala v eni od svojih oblik veljavna v prostoru tedanje kraljevine Jugoslavije. Z ene strani je treba iskati razloge v naraščajoči potrebi, da se država s pretežno kmečkim prebivalstvom, kakršna je bila takrat Hrvaška, modernizira, z druge strani pa so se v kmečkem prebivalstvu iskale tiste vrednote, za katere se je trdilo, da jih mesto (ali bolje - novi liberalizem) nima: moralnost, delavnost, čut za skupnost, narodni duh, umetniški navdih (Leček, 1995, 106). Ker so že tedaj v vrstah HSS (Hrvatske seljačke stranke) ocenjevali, da je bil pristop k Jugoslaviji napaka, se je Hrvaška ponovno znašla v situaciji kot pred 80 leti, da išče pravico do samostojne države. Situacija je skoraj analogna tisti iz 18. stol. Spreminjajo se proizvodni odnosi in prišlo bo do boja za nacionalno samostojnost. Ob vsem tem se ustvarja tudi prepričanje, "da se iztekajo poslednji trenutki v katerih je še mogoče rešiti stare vrednosti in zadržati umetniški izraz, ki izginja" (Leček, 1995, 108). Takšno stališče se je razširilo do celotne kmečke kulture, do vsega, v čemer je bilo, v nasprotju z mestno kulturo, videti nacionalni duh, nepokvarjeno umetnost, moralnost. Z druge strani pa je, v skladu s prepričanjem, da je v kmečkosti ohranjena izvornost, vse, kar je bilo drugačno, dobivalo pridevnik izvorno in prastaro. Termin resnica in pravica, kot se je navadno reklo, se je pojavljal v govorih funkcionarjev "Seljačke sloge" vedno s pridevkom "stara". Ustvarila se je določena ideološka simetrala v percepciji družbe: vas-mesto, moralnost-pokvarjenost, nacionalnost-

odtujenost, tehnološka konservativnost-tehnološka naprednost. Potrdilo o takem dominantnem stališču v meščanski eliti in med največjim delom intelektualcev moremo najti v Krležinem odnosu do ljudske pesmi v esejih, ki jih je tedaj pisal. Prav tako je to tudi dober primer za nek drugačni nazor in drugačni ideološki sklop in pogled na zgodovino, ki je v tistem času obstajal v predstavah o kmetstvu in ki je bil v sporu z dominantnimi nazori. To, da je eden izhajal iz političnega prepričanja HSS, drugi pa s pozicije marksizma in komunizma, je samo dokaz, da je etnologija, kot vsaka druga znanost, lahko politično obarvana in usmerjena. V svojem besedilu "Usmeno pjesništvo u Krležinom obzorju" Maja Bošković-Stulli pravi: "Torej, način negovanja deseterčeve epike, njeno povzdigovanje do kulta, njena uporaba in zloraba, ki se je odražala v prvih desetletjih našega stoletja z živimi odmevi vse do danes – je doživel Krležin trdovraten odpor, tak odpor, da ga skoraj ni bilo mogoče ločevati od samih pesmi." (Bošković-Stulli, 1984, 8).

Tako se je Krleža obregoval tako ob oblikovanje jugoslovanskega mita prek Kraljeviča Marka in Majke Jugovića kot do hrvaških folklornih mitov. Njegovo stališče je odlikavalo neko drugo ideologijo. Iskal je ljudstvo med siromašnimi, ki stalno doživljajo družbeno krivico in minorizacijo. Vendar niti to stališče ni ostalo pri Krleži brez folklornega odmeva. V folklori, posredno tudi v kulturi, je našel sestavine, ki odlikavajo njegovo resnico o ljudstvu. Krležin interes se je tako zaradi stalne nacionalne mistifikacije folklore premaknil proti nečemu, kar Bošković-Stulli imenuje "navadni, neugledni, vsakdanji folklorizem". V kmetstvu je videl sestavine, ki dajejo neko drugo sliko, sliko njegovega trpljenja in večne borbe proti zatiranju s strani raznih fevdalcev, kasneje tudi držav. V skladu s takim prepričanjem je spravil na dan vrsto različnih ljudskih pesmic, ki niso bile zanimive za dominantno stališče o ljudstvu in kmetstvu. Ustvarjal je novo sliko in novo okolje za razumevanje folklore. S tem je premaknil meje objekta raziskovanja tudi na mestne izraze folklore. Ukvarjal se je s prehajanjem kmeta v mestno okolje. Tako v njegovih evokacijah folklore zavzemajo pomembno mesto domobrani, zeleni kader, dominantno kmečko prebivalstvo v novem kontekstu. Odlomek, ki ga Bošković-Stulli navaja iz nekega Krležinega eseja, je značilen za njegovo dojetje folklore in kmečke kulture:

"Nije istina da se u našim pisanim i štampanim dokumentima već vijekovima ne javlja i protikoruzmenjački glas puka, doduše samo kao uzdah, kao prigušen i pritajen i rezigniran vapaj kmetske glave i muslimanske raje, koja ne jodla u ishitrenim i pohrvaćenim baroknim i protureformatorskim besmislicama, koja se ne usuđuje samostalno misliti, ali progovara ipak glasno, kao poslovice, dake bezimeno, zajednički, narodno, duboko slikovito, da bi dobri Gospodin Bog dao, te bi se leturđija prometnula u žabu krastaču i po kući nam proskakala..." (Bošković-Stulli, 1984, 52).

EVOKACIJA MATRICE V INTEGRATIVNIH TOČKAH GAVAZZIJEVIH FILMOV

Gavazziju je film izjemno sredstvo, ki omogoča zelo točen zapis, ker daje "popolno zaporedje dogajanja". Iz njegovih štirih člankov o snemanju etnografije se ponuja zaključek, da je za njega film niz povezanih slik, ki zaradi tehnologije predstavljajo neprekinjeni niz, ki omogoča gledalcem, "da dejansko vidijo, kako se nekaj giblje, kako teče eno za drugim, kar druga sredstva ne omogočajo." (Križnar, 1992, 189). S tem pravzaprav že zadeva v konstrukcijo narativne linije, v kateri se določene sekvence nizajo druga za drugo v nekem "logičnem" časovnem zaporedju. V filmu Pogreb na saneh je integrativna točka pogreb, običaj, v katerem ne najde neke bistvene razlike v samem postopku in zaporedju običaja. Razlikovalne so sani s krsto in ker so one motor pripovedi, se film ukvarja izključno z njimi v kontekstu poznanega in razumljivega zaporedja dogodkov. Kadri spremljajo pogreb in zaporedje, ki je razumljivo, a sani postanejo njegov del kot tudi voz s krsto pri "normalnem" pogrebu. Vendar se za izrazom prevoz krste v kontekstu tridesetih let skriva nek drug pomen kot danes oz. pomen, ki so mu ga dajali kmetje. Zgodba, ki se je dogajala v Trgu pri Ozlju s tem implicira lokalni kulturni pomen, a tudi splošno in običajno zgodbo o smrti z vsem, kar je le-ta takrat evocirala. Po drugi strani najdemo tudi v samih kadrih ideološki sklop, ki vodi Gavazzija.

Neka važna tehnična podrobnost ga je silila v veliko racionalnost pri uporabi materiala. Trakovi v kasetah so bili zelo kratki, zato je moral močno selekcionirati kadre, moral je posneti samo najvažnejše v določenem običaju, samo tisto, kar mu je vzbujalo veliko pozornost in o čemer je menil, da mu zadošča za analizo. Dele, ki jim ni posvetil polne pozornosti, je pustil kot neizpolnjene praznine, deli so nakazani, pojavljajo se, vendar niso globlje filmsko razdelani. Lahko predvidevamo, da jih je imel za "normalne", jasne njemu podobnim in (v luči različnosti) nerelevantne za etnologijo. A ravno v teh detajlih ustvarja Gavazzi sporočilo, drugega vključuje v lastni sistem realnosti in evocira način sklepanja, ki je v danih zgodovinskih okoliščinah ovrednoten in nesporen (commonsensical). Svet karnevala in pustnih običajev, ki je dobil kasneje enega od kulturnih položajev v etnologiji, kot vidimo, Gavazzija zanima edino z vidika njegove pojavnosti v obliki tujih in čudnih načinov obnašanja in videza rekvizitov.

Zgolj zaradi primerjave je morda koristno pogledati opise, ki so bili o zvončarjih zapisani petdeset let po Gavazzijevih filmih o njih. Gre za opis Tradicija i novi društveni smisao: Pust 1984 (Supek-Zupan, Lozica, 1987). Podatki v teh opisih so bistveno širši. Osnovna razlika se omejuje na opazovanje današnje šege. Na nek način je slika stalnosti kulturnih produktov obrnjena, te pa je treba poskusiti analizirati v kontekstu, ki velja tedaj. Poglejmo si del opisa, ki se nanaša

ravno na del, ki ga je posnel Gavazzi:

“Kada zvončarske grupe obilaze susjedna sela, aktivna interakcija gostiju i domaćih odvija se na javnom mjestu: na seoskom trgu pred trgovinom, pred tvornicom i gostionicom. Čitavo selo je domaćin predstavnicima drugog sela. Kada npr. Zvonećani posjećuju Rukavac, domaći zvončari ih nude vinom koje su skupili u selu nekoliko dana ranije za tu svrhu (Šepić, 1973). Gostujući zvončari upravo na tim javnim mjestima pojačavaju ritam svojih plesnih pokreta, buke zvona i glasbe (obično harmonika ili bubanj) stvarajući svojevrsno povišeno stanje koje bismo mogli nazvati i transom.”

Vidimo, da je opis usmerjen v aktivno interakcijo gostov in gostiteljev, temu običaju Supek in Lozica pripišeta smisel ritualiziranja medsebojnih vezi teritorialno ločenih skupnosti, za njih je čas pusta - čas obiskov, kot se glasi tudi eden od naslovov v članku. V obiskih vidita integrativno točko in opazuje ta naprej zvončare kot obiskovalce in vsak njihov izraz, ki je drugačen in ki jih določa kot druge, opisujeta kot formalizacijo obiskov. Kasnejši podatki so prav tako povezani s terminom obiskov in celotno znanje, ki ga družbeno okolje, za katerega pišeta in v katerem živita, poseduje o obisku, se ponovno izkazuje in potrjuje, zdaj v besedilu o kmetih.

Nahajamo se torej pred dvema opisoma, ki se trudita, da bi bila resnična in objektivna, a se razlikujeta ravno v izpuščanju in dodajanju nekaterih delov. Nedvomno je pri tem bistvena tudi različna tehnologija zapisa. Besedilo je lahko razbito: Opis opreme in vrste zvončarjev je pri dvojici Supek, Lozica ločen od opisa obnašanja, medtem ko je pri Gavazziju integriran z obnašanjem zvončarjev in bolj bistven od obnašanja samega. Razlika v prikazih je ravno v opiranju na matrice. Medtem ko Gavazzija zanima kmečka kultura v tistih segmentih, ki so različni in zato za njega stari, jim Supek in Lozica dodajata stalno redefiniranje pomena v odvisnosti od konteksta, v katerem živijo. Kljub temu ne prideta do končne redefinicije, temveč pojav povezujeta s splošno zgodbo o obisku. V srečanju dveh različnih grupacij iščeta na podlagi današnjega odsev starejšega stanja in nečesa, kar je človeški vrsti inherentno. Ko kličeta na pomoč psihologijo, pravita: “Možemo stoga zaključiti, da obhodi zvončara simboliziraju svakodnevni karakter ljudskih odnosa: potrebu ravnoteže između agresivnog egoizma i društvene solidarnosti”.

S poudarjanjem sestavin različnosti vključuje Gavazzi le-te v splošno zgodbo o kmečki kulturi, ki je zanj v delih, ki jih snema, odsev nekega davnega stanja (“Taj običaj već postoji odavna...”). Za njega vse tisto, kar spremlja običaj, niti ni tako bistveno, razen časa, v katerem se dogaja in kolikor je pomembno, da obstaja. Ne eksplicira temeljito, kdo običaj izvaja in zakaj. Odgovore na ta vprašanja, se zdi, vsebuje mnenje, da je šega zelo stara. Vendar je pojem o starosti in

zgodovini v času, ko Gavazzi snema filme, kot je bilo že rečeno, vsaj dvojen ali celo nasprotujoč. Eno stališče je, da je zgodovina stalen spopad med gospodo in kmeti, a drugo, da je v pradavnini vladala sloga in skupnost, izvirnost, moralna nepokvarjenost in kmečko poštenje pa tudi stara pravica. Za to zadnjo predstavo o zgodovini seveda ni bistveno, kdo v trenutku zapisovanja izvaja šego, ker ne obstajajo razlogi za kakršna koli ritualna reševanja spopada ali vzpostavljanja odnosov med različnimi grupacijami, saj vendar v starem ljudskem svetu vladata sloga in čut za skupnost. Zato ni naključje, da Gavazzi pojasnjuje zvončarje kot posebno skupino, ki ima predvsem apotropejsko vlogo, ko obhodijo vasi, da bi jih zaščitili pred zlimi duhovi (Gavazzi, 1990, 7). S takim pojasnilom pride tudi do mnenja, da narod, glede na to, da šega obstaja, še vedno verjame v duhove, s čimer se do kraja priklanja vladajoči ideološki simetrali, da so kmetje delno zaostali v tehnološkem in razvojnem smislu. Takšno stališče do zgodovine in do matric izgubljenega raja ima v Gavazzijevem času tudi svoje politično ozadje in motiv za akcijo. Gavazzi jo brezrezervno podpira. Tako način snemanja filmov kot tudi vsa njegova etnografija in teoretska raziskovalna izhodišča so v veliki meri prežete z njo. Če se vrnemo h Cliffordu in njegovim šestim postavkam o etnografskem pisanju, lahko rečemo, da Gavazzi snema film v skladu s prepričanjem, ki ga ima ustanova Seljačka sloga in pri tem podpira njihovo sliko kmetstva.

Po drugi strani obstaja še ena točka, v kateri se film približa publiki. To je zgodba o pustu, karnevalu ali maškaradi, ki živi v drugačni obliki in v mestnem okolju. Sklicujoč se na letno obdobje, v katerem se šega odvija, Gavazzi zavestno ali nezavedno dodaja določen pomen obnašanju zvončarjev. Različne oblike vključuje v tolmačenje pusta, ki ga poseduje že publika. S tem je iz postopkov zvončarjev ustvaril tudi razumljiv družbeni milje.

Gledanje filmov na način, ki ga omogoča Cliffordova metaantropologija, privede do vprašanja znanstvene objektivnosti in resničnosti. Če vse stremi, da bi bilo objektivno zgolj v času, v katerem nastaja, se izgublja vez, ki je držala znanost na piedestalu sodobnosti. Dejstva postanejo kontekstualno obarvana in vsak etnolog na terenu pride v položaj ozaveščanja svojih lastnih stališč in vrednot, pa tudi odgovornosti za posnet film ali zapisano besedilo. Besedilo in filmi, ki jih danes izdeluje etnografija, ne glede na to, ali so avtorefleksivni ali metaantropološki, so v veliki meri dokument sedanjosti in neločljivo pričevanje tistega, kar se često omenja kot "duh časa". Družbene in humanistične znanosti tako prodirajo v območje, ki sta ga že davno odprli matematika in simbolna logika, tj. v območje nedokazljive konsistentnosti umetnih sistemov. Zapiranje oči pred problemom, kljub temu, da se sistem v praksi kaže kot pragmatičen in veljaven, pomeni samo časovno prelaganje. Današnja teoretična fizika to večkratno potrjuje.

Literatura

- ANDERSON, Benedict (1990), *Nacija: zamišljena zajednica*. Školska knjiga, Zagreb.
- BURKE, Peter (1991), *Junaci, nitkovi i lude*. Školska knjiga, Zagreb.
- CLIFFORD, James (1986 a), Introduction: Partial Truths. V: Clifford, Marcus (ur.), *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press, Los Angeles, London, str. 1-26.
- CLIFFORD, James (1986 b), On Ethnographic Allegory. V: Clifford, Marcus (ur.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London, str. 98-121.
- FRANK, Manfred (1994), Što je “diskurz”? O “arheologiji” Michela Foucaulta. V: *Kazivo i nekazivo: studije o njemačko-francuskoj hermenevtici i teoriji teksta*. Naklada MD Croatia liber, Zagreb, str. 229-246.
- KRIŽNAR, Naško (1992), Razgovor z Milovanom Gavazzijem. *Etnološka tribina* 15, Zagreb, str. 187-200.
- LEČEK, Suzana (1995), Između izvornog i novog - “Seljačka sloga” do 1929. godine. *Etnološka tribina* 18, Zagreb, str. 103-123.
- PRICA, Ines (1991), Razlaganje kulturnog identiteta. V: *Simboli identitete (studije, eseji, građa)*, Zagreb, Hrvatsko etnološko društvo, str. 72-77.
- SUPEK-ZUPAN, Olga i LOZICA, Ivan (1987), Tradicija i novi društveni smisao: Pust 1984. V: *Zgodovinske vzporednice slovenske in hrvaške etnologije* 3, *Knjižnica Glasnika Slovenskega etnološkega društva* 15, str. 144-166.
- BOŠKOVIĆ-STULLI, Maja (1984), *Usmeno pjesništvo u Krležinu obzorju*. V: *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, str. 7-68.

Prevod iz hrvaščine Naško Križnar

Tomislav Pletenac

Zavod za etnologiju filozofskog fakulteta

Ivana Lučića 3

10000 Zagreb

FILMSKA DOKUMENTACIJA NAREČJA

Metodologija spraševanja v dvojezični situaciji na južnem Koroškem

Herta Maurer-Lausegger

1. UVOD

Zavest o izredni etnološki vrednosti izginevajoče materialne in duhovne kulture, dobro poznavanje jezikovno mešanega južnokoroškega terena, lingvistično zanimanje pa tudi tehnične možnosti sodelovanja z Inštitutom za medijsko komunikacijo so bili povod, da smo se na Inštitutu za slavistiko celovške univerze leta 1994 odločili za (*avdio*)vizualno ali *videodialektološko dokumentiranje narečij*, da bi tako ohranili vsaj delček izročila iz nekdaj tako bogate materialne in duhovne kulture na južnem Koroškem. Izraza *vizualen* in *avdiovizualen*, ki jih z našim terenskim pristopom uvajamo v dialektologijo, se terminološko opirata na etnološko in antropološko stroko, v katerih izraza *vizualna / avdiovizualna dokumentacija* poimenujeta vse pojavne oblike vizualnega zapisa.¹ Poleg tega smo uvedli še poseben izraz *videodialektologija*, s katerim smo želeli poudariti medij, ki ga uporabljamo pri svojem terenskem delu.

Spričo dejstva, da je (*avdio*)vizualno zapisovanje narečja novost v dialektološki stroki in da je teren sociolingvistično izjemno zapleten, je bilo treba natančno izdelati metodološka izhodišča in jih preizkusiti v snemalnih situacijah. V strokovni literaturi ni mogoče najti ustreznih navodil, ki bi potencialnemu zapisovalcu olajšala pristop, zato smo se odločili za podroben opis dialektologovega ravnanja v dvojezični snemalni situaciji².

Slovenska narečja in govori južne Koroške se nahajajo na jezikovnem stičišču v večinoma nemško govorečem okolju. Na jezik in na govorno obnašanje dvojezičnih narečnih govorcev vplivajo najrazličnejši zunaj in znotraj jezikovni dejavniki. Sociostrukturalne okoliščine povzročajo, da se jezik kot živi organizem stalno prilagaja potrebam časa.

Starejši ljudje na dvojezičnem podeželju imajo malo možnosti za stik s knjižno in pogovorno slovenščino (cerkev in dvojezična liturgija, dnevne 50-minutne radijske oddaje, polurna nedeljska televizijska oddaja). Pripadniki

¹ Vizualna etnologija, vizualna antropologija. Glej Glasnik 1989, Križnar 1985, 1989, 1991 in tam navedeno literaturo.

² Pri terenskem delu nasploh (velja tudi za snemanje s kasetofonom) so nam bila od samega začetka v oporo metodološka načela sorodnih strok, predvsem sociologije.

srednje in mlajše generacije so poleg tega zaradi močne migracije izpostavljeni široki mreži najrazličnejših vplivov.³

Celo dvojezični starejši prebivalci na podeželju vedno redkeje komunicirajo v lastnem slovenskem govoru, ki vse bolj izgublja svojo nekdanj vodilno vlogo, saj je vedno manj govornih situacij, ki to omogočajo (prisotnost zgolj nemško govorečih sogovornikov, 'nedomača' tema ...).⁴ V interakciji mlajše in srednje generacije je slovenščino v številnih krajih že nadomestila koroška nemščina.

Za govore je značilna stagnacija, saj nimajo družbenih pogojev, ki bi jim omogočali razvijanje novih jezikovnih prvin v skladu s sistemom krajevnega govora. Če želimo prikazati dejansko rabo slovenskih govorov na Koroškem, je treba v raziskovanju jezika upoštevati tudi spremembe, ki na vseh jezikovnih ravneh prodirajo v govore. Govor mlajših in najmlajših dvojezičnih govorcev postaja vse bolj heterogen in zanimiv zlasti iz sociolingvističnega vidika, medtem ko se za filmsko dokumentiranje zdi primeren zlasti govor bazičnih govorcev z etnološko tematiko. Še posebej je zanimivo dokumentiranje iste teme v različnih govorih, ki razkriva bogato mrežo izoleks.⁵

2. NAMEN IN CILJ VIZUALNEGA DIALEKTOLOŠKEGA PRISTOPA

2.1 Metodološko-dialektološki namen

Vizualni dialektološki pristop zapisuje govor v konkretnem, karseda naravnem okolju in hkrati posreduje tudi neverbalno sporočilo. Posnetek je torej širše gledanje na potek komunikacijskega dogajanja v konkretnem interakcijskem okolju, vključuje parajezik neverbalne komunikacije in s tem stopnjuje sporočilnost govorne besede.⁶ Govorno obnašanje pripovedovalcev naj bi bilo takšno, kakršno bi bilo v odsotnosti snemalne ekipe in kamere, narečni podatki na videotraku bi bili tako avtentični in bi predstavljali temeljni vir za

³ Več o tem glej Gumperz 1986 s tam navedeno literaturo.

⁴ Raba narečij oz. govorov in stopnja obvladovanja jezikovnih kodov (slovenskih in nemških) je na Koroškem zelo zapletena. Več o tem vprašanju glej Hafner 1985, Schellander 1988, Maurer-Lausegger 1991, 1994a, 1994b s tam navedeno literaturo.

⁵ Koroške slovenske izolekse že leta preučuje raziskovalni projekt *Inventarizacija slovenskega ljudskega jezika na Korošem* na Inštitutu za slavistiko graške univerze. Projekt danes vodi univ. asistent dr. Ludvik Karničar. V okviru tega projekta sem v letih 1981-1983 zapisovala izolekse po vsem južnokoroškem terenu. Nabral se je lep arhiv magnetofonskih posnetkov. Več o tem glej Lausegger 1985.

⁶ Primerjaj Križnar 1991: 150 in 158.

preučevanje bazičnih narečij in govorov za komunikacijsko dialektologijo in etnografijo komunikacije.⁷

Vizualna dokumentacija narečja potrjuje, da se spontano govornjeni narečni jezik v naravnem interakcijskem okolju v marsičem uresničuje drugače, kot bi pričakovali na osnovi klasičnega dialektološkega opisa. Govor v naravni komunikaciji dopušča redundanco in številne variacije (v glasoslovju, oblikoslovju, skladnji itd.),⁸ ki naj bi jih med drugim ponazorila vizualna dokumentacija. „*Mi vemo, da vizualne raziskave spreminjajo način razmišljanja v vseh znanstvenih panogah, zlasti v humanističnih. (...) S pomočjo študija vizualne dokumentacije se odpirajo novi pogledi na realnost*“,⁹ kar predvidevamo tudi za dialektološko stroko.

2.2 Sociokulturni cilj

Čeprav so naše dokumentacije namenjene primarno jezikoslovju, ki želi prikazati karseda dobro ohranjeno izhodiščno podobo sistemov krajevnih govorov v naravnem govornem položaju, jih lahko opredelimo kot *jezikoslovno različico dokumentarnega filma z etnološko tematiko*.

Rezultati doslejšnje dialektologije največkrat nagovarjajo le uporabnike z znanstvenimi ambicijami, medtem ko *vizualne* ali *videodialektološke dokumentacije* nudijo priložnost, da se z narečjem seznanjajo najširši sloji: jezikoslovci, etnologi, znanstveniki, šolani in nešolani ljudje vseh starostnih skupin.

Z videofilmom, ki ga objavljamo v okviru našega raziskovalnega projekta *Raziskovanje slovenskih narečij na Koroškem* na Inštitutu za slavistiko v Celovcu, govorcem in starejšim ljudem vračamo spomine na njihovo preteklost, pri mlajših pa bi želeli z dokumentacijami okrepiti zavest o bogatem narečnem in kulturnem izročilu in tako oživiti širše zanimanje za slovenske govore in narečja.

⁷ Izraz *bazični govorec* prevzemamo od Gadlerja (Gadler 1989), ki *krajevni govor (Ortsmundart)* opredeljuje kot bazični dialekt, ki ga 'uporabljajo predvsem starejši, stalno v vasi naseljeni prebivalci v medsebojnih pogovorih in tudi v pogovorih z mlajšimi družinskimi člani ...' (iz nem. prevedla HML.). Več o navedenih dialektoloških strokah glej Scheutz/Haudum 1982. O ciljih in namenu filmskih dokumentacij narečja glej Maurer-Lausegger: 1995, 1996, v tisku-1.

⁸ Informacije o takšnih pojavih pri 'klasičnih dialektologih' mnogokrat pogrešamo.

⁹ Križnar 1989: 80.

3. METODOLOGIJA DOKUMENTIRANJA NAREČJA Z VIDEOKAMERO

Pri vizualnem snemanju narečja zasledujemo razmeroma težko dosegljiv cilj: na eni strani je treba precizno načrtovati snemalno 'sceno', na drugi strani pa doseči maksimalno spontanost in naravnost govorne situacije. Rezultati so odvisni od pripovedovalčeve govorne sposobnosti, spraševalčevega govornega obnašanja, snemalne ekipe, tematike pogovora, števila pogovornih udeležencev in celotnega snemalnega okolja, pri čemer je treba pristop nenehno prilagajati specifični situaciji.

3.1 Terensko zapisovanje govorov z videokamero

Zapisovanje bazičnih slovenskih krajevnih govorov na južnem Koroškem postaja vse bolj zahtevno. Dialektolog na terenu srečuje govorca, pri katerem je slovenščina zavestni del njegove identitete, lahko pa naleti tudi na govorca, ki slovensko identiteto bodisi zavrača bodisi odklanja, ali pa jo sploh zamolči.

Iz lastnih izkušenj vemo, da se raziskovalci iz tujine pri preučevanju koroške dvojezičnosti radi obračajo na slovenske kulturne organizacije in raziskovalne ustanove, ki jim posredujejo naslove slovensko govorečih informatorjev. Mnogokrat so za izpolnjevanje anket izbrani le narodno zavedni govorci ali družine. Rezultati takšnih raziskav ne dajejo celovite podobe koroške sociolingvistične stvarnosti, saj narodna zavest ustvarja povsem drugačen tip dvojezičnega govorca, namreč takšnega, ki slovenščino uporablja v zasebni in javni komunikaciji (raven govora, pogovornosti, redkeje še zbornosti), medtem ko nezavednost predpostavlja govorca, ki slovenščino uporablja zgolj v zasebni komunikaciji (raven govora).

Raziskovalčeva narodna in jezikovna pripadnost na koroškem terenu lahko igra precejšnjo, včasih tudi odločilno vlogo, saj govorcem ni vseeno, ali je dialektolog domačin ali prihaja iz Slovenije oziroma od kod drugod. Dialektolog iz tujine, ki bi npr. na Koroškem želel z videokamero dokumentirati slovenski govor, bi moral upoštevati svoj izhodiščni položaj in izdelati lastno specifično metodologijo.¹⁰

¹⁰ Tujemu dialektologu z neslovensko materinščino, ki bi se naučil govora, ki ga preučuje, bi bil pristop precej olajšan, saj ne bi imel jezikovnih interferenc s knjižno slovenščino, predvsem pa bi bil sociopolitično neobremenjen.

Mimogrede še sociolingvistično zanimiv primer iz Rezije, ki se nahaja v popolnoma drugačnem sociostrukturnem okolju: pred kratkim sem spremljala nizozemskega dialektologa in preučevalca rezijanščine dr. Hana Steenwijka (z neslovensko in neslovensko materinščino) po rezijanskih vaseh. Njegovi pogovori z domačini potekajo (skoraj) izključno v rezijanščini. Ob obisku informatorjev moja prisotnost (tuja oseba!) ni bila

V pričujočem prispevku se osredotočamo samo na *metodološki pristop dvojezičnega koroškega spraševalca* v simulirani naravni govorni situaciji pred videokamero. Naš zapis naj bi koristil predvsem domačim dvojezičnim (koroškim) raziskovalcem narečja, lahko pa bi bil vzorec tistim dialektologom, ki bi želeli z videokamero dokumentirati narečja in govore pri drugih narodnih manjšinah v večjezični situaciji.

3.2. Izbira govorcev

Pri terenskem delu z videokamero je naša pozornost zaenkrat usmerjena na jezik najstarejših dvojezičnih govorcev, kot ga preučuje tudi klasična dialektologija, saj se čas za popisovanje narečij in krajevnih govorov na Koroškem vse bolj izteka. Starejši dvojezični govorniki z osnovno šolsko izobrazbo, ki so doživljali svojo jezikovno socializacijo na podeželju v slovenskem krajevnem govoru in so poleg tega prebili vse življenje v svojem rojstnem kraju, še obvladajo lastni govor, ki je strukturno najbolj nedotaknjen, kadar se vsebina pogovora dotika tematike, povezane z nekdanjim načinom življenja in s pojmovnim svetom iz preteklosti. Pri terenskem zapisovanju z videokamero pa v kadre vključujemo tudi mlajše domačine, kakor pač narekuje situacija.

Pri izbiri narečnega govornika njegova narodna zavednost ni nujno relevantna. Govor tistih, ki so imeli malo stikov s knjižnim ali pogovornim jezikom in slovensko kulturno dejavnostjo, je navadno ohranjen v sistemsko koherentni obliki, medtem ko se jezikovno zavedni govorniki - (predvsem takšni, ki so pogosto v stiku z nadnarečnimi jezikovnimi kodi) - namesto nemških izposojenk, ki se sicer pojavljajo v govoru, radi poslužujejo besedišča in oblik iz pogovornega oz. knjižnega jezika. Danes skoraj povsod že lahko računamo z transferencami iz knjižnega jezika, kakšnega drugega narečja ali govora, nemščine, pa tudi hrvaškega oz. bosanskega jezika (npr. jezik delavcev, beguncev).

3.3 Izbira tematike za filmsko dokumentacijo

Produkcija narečnega filma z etnološko vsebino je povezana z visokimi stroški. Zaradi omejenih finančnih sredstev, ki jih je deležen projekt, je treba pri izbiranju tematike za film načrtovati od vsega začetka ekonomično. Doslej izbiro teme narekujejo posebne priložnosti (aktualni dogodki, jubilej občine, posebna razstava ipd.), ki že vnaprej bolj ali manj zanesljivo obetajo gmotno

moteča; prijazno so me vključevali v pogovore, ki so potekali popolnoma naravno. Izkušnja potrjuje, da je spraševalec, ki obvlada narečje sogovornika in metodologijo spraševanja, pri terenskem delu zelo uspešen.

preživetje raziskovalnega projekta, saj takšne priložnosti olajšujejo prodajo kaset.¹¹

Za narečno dokumentacijo v obeh deželnih jezikih se odločamo predvsem iz ekonomskih in sociopolitičnih razlogov, pa tudi iz lingvističnega zanimanja. V takšnem primeru so namreč govorci v obeh filmih identični, filmsko besedilo pa služi kot podlaga za preučevanje jezikovnih intereferenc, ki jih srečujemo v enem in drugem jeziku.¹²

3.4 Usposobljenost koroškega dvojezičnega terenskega raziskovalca

Za vizualno dokumentiranje dialektološko reprezentativnega gradiva pri dvojezičnih govorcih na terenu Roža, Podjune in Zilje na južnem Koroškem se za *dvojezičnega raziskovalca narečij in govorov* zdijo bistveni naslednji dejavniki:

3.4.1 Izhodiščni pogoji

3.4.1.1 *Temeljito poznavanje sociolingvističnega položaja na jezikovno mešanem terenu in individualnim situacijam ustrezno govorno obnašanje.*

3.4.1.2 *Aktivno obvladanje koroškega slovenskega govora (včasih tudi koroškega nemškega narečja) in poznavanje glavnih izoleks in nekaterih značilnih pojavov (npr. glasoslovnih refleksov) v drugih koroških slovenskih narečjih.* Poznavanje izoleks je zelo koristno, zlasti kadar spraševalec in informator govorita različno narečje. Poznavanje izoleks je pomembno v pripravljalnih oz. uvajalnih pogovorih, saj z navajanjem različnih izoleks in primerjavo posameznih značilnosti v narečjih pri ljudeh vzbujamo zanimanje za različnost narečij, prav izolekse pa so lahko tudi tista pot, ki nas pripelje do pogovora v slovenskem jeziku (velja predvsem za govore na obrobju jezikovne meje).¹³

¹¹ Doslej so izšle tri kasete v originalu: dve slovenski in ena nemška ter ena sinhronizirana nemška s tematiko o mlinarstvu in žagarstvu. Več o tem glej Maurer-Lausegger: 1995, 1996, v tisku-1, v tisku-2, v tisku-3. Naročila za videokasete sprejema: Institut für Slawistik, Dr. Herta Maurer-Lausegger, Universitätsstraße 65-67, A-9020 Klagenfurt/Celovec; Fax: ++43(0)463/2700-322; e-mail: herta.lausegger@uni-klu.ac.at. Filmi so na voljo tudi v knjižnici Slovenskega etnografskega muzeja v Ljubljani. Na željo Vam posredujemo podrobne informacije o filmih in besedilnih prilogah, ki vsebujejo filmsko besedilo v fonološki transkripciji s prevodom v slovenščino ali nemščino in informacije o govorcih in nastanku filma.

¹² Primer Djekše; glej Maurer-Lausegger 1996.

¹³ Primer Djekše; glej Maurer-Lausegger 1996.

3.4.1.3 *Sposobnost za ocenjevanje narečne kompetence govorca in ugotavljanje nenarečnih prvin v njegovem jeziku.* Ni samoumevno, da stalno v kraju živeči starejši prebivalec govori bazični krajevni govor.

3.4.1.4 *Strokovno obvladanje področja in dobra priprava na snemanje.* Potrebno je etnografsko poznavanje delovnih postopkov, orodja, naprav, strokovnega izrazja, snemalnega prizorišča, priporočljiva pa je tudi pravočasna organizacija za snemanje potrebnih rekvizitov. Enako velja za zbiranje starih fotografij, ilustrativnega in arhivskega gradiva ipd.

3.4.2 Sprashevalčevo govorno obnašanje

Izkušnje potrjujejo, da sta pripravljalno delo z informatorji, ki ga je treba prilagoditi individualnim potrebam, in sprashevalčevo govorno obnašanje na snemalnem prizorišču za narečni posnetek odločilnega pomena. (Seveda to velja tudi za ostale dialektološke pristope). Ustvarjanje vzdušja za narečno interakcijo v karseda naravnem govornem položaju tudi pred kamero je eden izmed temeljnih snemalnih kriterijev za zapisovanje dialektološko reprezentativnega gradiva.

Posebno občutljivo področje za sprashevalca na Koroškem predstavlja pridobivanje informatorjev. V krajih, kjer je odnos do slovenščine družbenopolitično obremenjen, je treba s finim občutkom za sociopsihološko ozadje oceniti, ali potencialnega informatorja sploh lahko nagovorimo v slovenščini ali je morda bolje (in tako ravnamo največkrat), da pozdravimo v obeh jezikih (nemško in slovensko), nato navežemo stik v nemščini in počasi zbijamo zaupanje sogovorca, ki nam bo odprlo pot do zelene govorne situacije v slovenščini. Takšni informatorji so za dialektologe - nedomačine tako rekoč nedostopni brez posrednika, ki bi lahko v njih vzbudil potrebno zaupanje, hkrati pa prav od njih pogosto dobimo dialektološko izjemno kakovostno gradivo. Če vemo, da je govorec slovenščini naklonjen, se z njim pogovarjamo seveda od vsega začetka slovensko.

V interakcijah z govorcami, predvidenimi za narečni posnetek, je priporočljiva dosledna raba bodisi slovenskega bodisi nemškega narečja, saj raba narečja soustvarja naravno govorno vzdušje. Sprashevalčeva raba pogovorne slovenščine ali mešanica pogovornega in narečnega koda največkrat povzroči podobne pojave tudi pri sogovorniku. Knjižni ali pogovorni jezik oz. mešanica med njima kot sporazumevalno sredstvo pri terenskem zapisovanju narečnega besedila z videokamero (pa tudi s kasetofonom) ne ustreza, kar lahko vidimo v narečnih prispevkih na radiu in televiziji, ki vsebujejo z govorom nekoherentne prvine kot

posledico neustreznega načina spraševanja.¹⁴ Spraševalci se namreč prepogosto vključujejo v narečni pogovor in tako motijo tok govornega dejanja. (Radijski in vizualni prispevki v medijih seveda ne zasledujejo dialektoloških ciljev).

Razmeroma lahko je pripraviti narečnega govorca do uporabe lastnega krajevnega govora, kadar spraševalec uporablja govor iz istega narečja, precej zahtevnejši pa je pristop v interakciji z govorcji, katerih govor pripada drugemu narečju. V takšnem primeru je potrebno spraševalčevo govorno prilagajanje sogovornu (še učinkovitejša bi bila aktivna uporaba sogovorčevega govora). Naravno govorno vzdušje pa lahko ustvarimo tudi, če v interakcijo vključimo še enega narečno kompetentnega domačina.

Pred samim snemanjem je potreben uvajalni pogovor med dialektologom in informatorjem, pa tudi utečen dialog v skupini informatorjev, ki bodo uprizorili 'naravni pogovor' pred kamero.¹⁵ Največkrat za posnetek narečnega besedila zadostuje enkratni obisk s snemalno kamero,¹⁶ za filmsko obdelavo pa je seveda potrebno dodatno vizualno gradivo, saj naravno pripovedovanje ne bi moglo potekati po prej izdelanem dokončnem scenariju.¹⁷

P. S.

Pričujoči opis snemalčevega pristopa so izzvali številni pogovori, ki sem jih imela s kolegi, ki so si ogledali naše narečne filmske dokumentacije in mi zastavljali metodološka vprašanja. Občutek za pomembnost metodološkega pristopa so mi izostrile tudi izkušnje, ki sem jih imela kot spremljevalka dialektologov - nedomačinov, katerih delo na koroškem terenu je zaradi sociolingvistične in sociopolitične situacije izjemno težko. Dokopala sem se do spoznanja, da na Koroškem v *komunikacijski dialektologiji* do najboljših rezultatov nedvomno lahko pride dialektolog - domačin. To me je dodatno spodbudilo k izdelavi dokumentacij.

¹⁴ Pojav je značilnost jezikovnega obnašanja nasploh.

¹⁵ Več o pripravah na intervju glej Maurer-Lausegger: 1995, 1996, v tisku.

¹⁶ Iz tehničnih razlogov je včasih potreben ponovni zapis besedila, npr. če mikrofoni ujame tudi nezaželene šume.

¹⁷ Informatorjem pred snemanjem samo okvirno razložimo, da bi želeli podrobni opis izbranih delovnih procesov, orodij in naprav.

Literatura

- GADLER, Peter (1989), Österreich. V: Ulrich Ammon/Klaus J. Mattheier/Peter Nelde (Hrsg.), *Sociolinguistica. Internationales Handbuch für europäische Soziolinguistik. International Yearbook of European Sociolinguistics. Annuaire International de la Sociolinguistique Européenne* 3, Tübingen, str. 85-95.
- Glasnik 1989: *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 28, številke 1-4 (1988), strani od 1 do 80. Ured. Naško Križnar, Ljubljana.
- GUMPERZ, John J. (1986), Soziales Netzwerk und Sprachwandel. V: *Grundlagen der Mehrsprachigkeitsforschung: Forschungsrahmen, Konzepte, Beschreibungsprobleme, Fallstudien.*- ZDL, Beihefte 52, Hrsg. u. übers. Joachim Raith - Rainer Schulze - Karl-Heinz Wandt. Stuttgart: Steiner Verlag Wiesbaden GmbH., str. 131-144.
- HAFNER, Stanislaus (1985), Die einseitige Zweisprachigkeit und Fragen der Sprachkultur in Kärnten. V: *Incontri linguistici* 10, Udine-Trieste, str. 45-58.
- KRIŽNAR, Naško (1985), Posvetovanje o vlogi filma in video kasete pri etnološkem terenskem delu. Kranj 1. 10. - 2. 10. 1985. V: *Glasnik SED*, 26/1986, št.1-2, str. 54-56.
- Isti (1988), Pregled etnografskih filmov. V: *Glasnik SED*, 29/1989, št. 1-2, str. 80-81.
- Isti (1991), Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji. V: *Traditiones, Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje* 20, Ljubljana, str. 143-162.
- LAUSEGGER, Herta (1985), Raziskovanje slovenskih narečij na Koroškem. V: *Slavistična revija* 33, 2, Ljubljana, str. 223-230.
- Ista (1991), Sodobne govorne navade na stičišču dveh jezikov na Koroškem. V: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* XXVII, Ljubljana, str. 71-78.
- MAURER-LAUSEGGER, Herta (1994a), Sprache und Sprachgebrauch zweisprachiger Jugendlicher in Kärnten. V: *Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband* 37, Wien, str. 219-231.
- Ista (1994b), Situationally-motivated speaking habits among Carinthian Slovenes. V: *Slovene Studies* 15/1-2, str. 87-99.
- Ista (1996), Die Mundart von Diex/Djekše in Kärnten. Eine zweisprachige Videodokumentation. V: *Wechselbeziehungen zwischen slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen in Vergangenheit und Gegenwart: Akten der Tagung aus Anlaß des 25jährigen Bestehens des Instituts für Slawistik an der Universität Innsbruck* (Innsbruck, 25.-27. Mai 1995), Hrsg. von Ingeborg Ohnheiser. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Slavica Aenipoetana 4), Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft

- der Universität Innsbruck 1996, str. 257-268.
- Ista (v tisku-1), *Dialektforschung mit der Videokamera im südlichen Kärnten. Ein Bericht über Erfahrungen, Methoden und Probleme* (München).
- Ista (v tisku-2), *Videodialektološko zapisovanje govorov na Koroškem v Avstriji*. ('1. mednarodni dialektološki simpozij', Univerza Maribor, 9.-10. februar 1996).
- Ista (v-tisku-3), *Projekt 'Raziskovanje slovenskih narečij na Koroškem' na Inštitutu za slavistiko celovške univerze*. (Slovenski etnološki glasnik, Ljubljana 1996).
- SCHELLANDER, Anton (1988), *Sodobni slovenski jezik na Koroškem: vprašanja govornega sporazumevanja, jezikovnega znanja in njegove rabe v dvojezični situaciji*. V: *Obdobja 8. Sodobni slovenski jezik, literatura in kultura*. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 1. do 3. julija 1986. Ljubljana, str. 261-275.
- SCHEUTZ H. / P. Haudum (1982), *Dialektologie. Ein Handbuch zur deutschen und allgemeinen Dialektforschung. 1. Halbband*. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 1,1). Hrsg. Besch, Werner / Ulrich Knoop / Wolfgang Putschke / Herbert Ernst Wiegand. Berlin/New York: De Gruyter.

Dr. Herta Maurer-Lausegger

*Institut für Slavistik
Universitätsstrasse 65-67
A-9020 Klagenfurt/Celovec*

DVA RAZLIČNA VIZUALNA PRISTOPA

Nadja Valentinčič

Razen videofilmov, ki sta nastala kot seminarska oz. diplomska obveznost v času študija na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofske fakultete v Ljubljani, sem večinoma zakrivila dve vrsti vizualnih etnoloških zapisov: tiste, ki so nastali na različnih raziskovalnih taborih, in tiste, ki so nastali v sodelovanju s strokovnimi sodelavci etnoloških institucij, predvsem muzejev. V referatu se bom omejila na izkušnje, ki sem jih pridobila na treh Alpskih mladinskih raziskovalnih taborih v Podbrdu in ob sodelovanju s Slovenskim etnografskim muzejem.

Slovenski etnografski muzej svojo politiko monografskih raziskav, ki se zaključijo s knjigo in razstavo, zadnja leta dopolnjuje tudi z vizualnimi zapisi, ki nastanejo posebej za razstavo in so njen del. Ti vizualni zapisi zato ne gredo v širino, ampak prikazujejo tiste segmente kulture, ki jih je mogoče najbolje predstaviti s filmom, to pa so – vsaj v primeru zadnjih dveh razstav – prav različni postopki izdelave razstavljenih predmetov. Pri tem gre zelo pogosto za rekonstrukcijo, kar seveda ni zamolčano.

Referat na žalost še ne omogoča prikaza vizualnih odlomkov, zato moram video filme, o katerih govorim, bralcem na kratko predstaviti z besedo. Iz prvega, pravzaprav najnovejšega video filma, Dokumentarni zapis o izdelovanju svetil in njihovih pripomočkov (strokovna sodelavka Irena Keršič), smo si ogledali rekonstrukcijo postopka izdelave bakel v Stržiščih (informator Vinko Beguš), iz drugega, Dokumentarni zapisi o izdelovanju oselnikov in o oslah (strokovna sodelavka mag. Inja Smerdel), pa rekonstrukcijo izdelave oselnika v Gorjušah (informator Vinko Beznik – Cena). Prvega sem izbrala kot tipičen primer, ko govori slika sama brez komentarja, drugega pa kot vzorec, kako lahko raziskovalec informatorja z vprašanji vodi in usmerja ter tako režira film. Inja Smerdel je v tem še posebej spretna.

Bistvena razlika med tema dvema zapisoma in filmi, ki nastanejo na raziskovalnih taborih, je stopnja predpriprave. Kustodinja Slovenskega etnografskega muzeja sta svoji raziskovalni področji temeljito spoznali, še preden smo se sploh dogovorili za realizacijo video filmov, potem pa sta hkrati z nastajanjem pisnih razprav in/ali načrtovanjem razstav vlekli še niti video filma. Sama sem sodelo-

vala predvsem kot realizatorka. To je bil, posebno pri snemanju intervjujev, tisti ideal, ki ga omenjam že v diplomski nalogi: usklajeno delovanje dveh oseb, kjer ena skrbi za snemanje, druga pa se posveča informatorjem. “Pri tem je zelo pomembno, da je prva “domača” v etnologiji in da druga pozna glavne zakonitosti medija” (Valentinčič, 1995, 20).

Na raziskovalni taborih se ponavadi najdemo v povsem drugačnem položaju. Stopnja predpriprave je dokaj nizka. Večino podatkov odkrijemo prvič šele na terenu. Vsi, ki se udeležujejo raziskovalnih taborov, vedo, da je čas omejen na 7 do 10 dni in da v tem času skušamo zbrati čimveč gradiva, ki ga podrobneje obdelamo kasneje in objavimo pogosto šele naslednje leto. Temu mora biti prilagojena tudi izbira raziskovalne tematike.

Terensko etnološko raziskovanje se mi je vedno zdelo pomembno tudi ali predvsem z vidika odnosa med raziskovalcem in informatorji. Kako jim priti bližju? Kako jih pripraviti, da bodo sproščeni in odprti kljub kameri? Raziskovalne tabore sem zato izkoristila tudi kot priložnost za preučevanje, kako prodreti v informatorjev svet in ga čimbolj živo predstaviti. Hkrati sem se spraševala, kje so pri tem meje dovoljenega, etičnega, primernega in to tudi preverjala v praksi.

Trije podbrški tabori so bili še poseben izziv, ker kot domačinka poznam teren, domačini poznajo mene osebno ali vsaj mojo družino, poleg tega pa govorim v njihovem narečju. Vse to mi je kot raziskovalki dajalo določeno prednost. Zato pa sem tudi sama čutila večjo obvezo ali poklicanost, da pomagam ohraniti zanamcem nekaj drobcev iz življenja in kulture Baške grape.

Na prvem taboru leta 1992 sem poleg dela z dijaki v skupini načrtovala videofilm, ki bi s prikazom vsakdana in pripovedi dveh družin (ene delavske v Podbrdu in edine pogojno kmečke na Petrovem brdu) predstavil življenje Podbrda z okolico. Podbrška družina je bila takorekoč idealna: mož je zaposlen v Bači, žena v domu onemoglih, otroci obiskujejo šolo oz. vrtec, on je hkrati gasilec in pevec, ona dela pri Karitas. Prikazali bi torej vse pomembne ustanove v vasi. Petrobrška družina živi na veliki trdni kmetiji: oče je kmet, mati upokojenka, nekateri od štirih odraslih otrok pomagajo doma, nekateri so zaposleni.

Vsi so pristali na sodelovanje, s tem da so člani petrobrške družine zlahka govorili o sebi in o zgodovini kmetije, niso pa me pustili do zasebnih delov hiše. Lahko sem snemala kuhinjo, “hišo”, hlev, kamor lahko pridejo tudi drugi obiskovalci, niso pa me spustili v staro obokano klet, kaj šele v druge sobe.

Podbrška družina me je, nasprotno, prenašala, da sem jih snemala ob vseh mogočih urah, npr. ob petih zjutraj, ko so se odpravljali v službo in z otroki v vrtec, in v vseh stanovanjskih prostorih, potem pa so zaradi morebitnih reakcij okolice odpovedali intervjuje. “Nočemo zamere. Vsi nas sprašujejo, zakaj ravno mi. Mi tu živimo in se nočemo izpostavljati.” Tu so bile torej meje dovoljenega.

Tako snemanja nismo nikdar dokončali, kot je bilo načrtovano. Polje zasebnosti pri obeh družinah se je razlikovalo tako v prostorskem kot socialnem smislu.

Naslednje leto sem raje izbrala majhen in obvladljiv izsek življenja. Po dogovoru z etnološko-jezikovno skupino (vodili sta jo domačinka, učiteljica, mentorica glasila pri novinarskem krožku ter pretežno tradicionalno usmerjena ljubiteljska etnologinja in slavistka) naj bi vsi skupaj raziskovali šege življenjskega kroga. Kot sem predvidevala, so kmalu ugotovili, da bomo drug drugega ovirali. Zato smo dodelili rojstvo in smrt etnološko-jezikovni skupini, poroke pa video skupini, ki sva jo sestavljala s Sašom Bizjakom, študentom etnologije in tudi domačinom.

Večinoma sem jaz snemala, Sašo pa je vodil intervjuje in to z neko posebno odprtostjo, skoraj otroško naivnostjo, ki je pri informatorjih podirala vse ograde. Od devetih informatorjev (sedem žensk, dva moška) sta namreč samo dve, nekoliko mlajši informatorki, bežali v splošne opise porok v času svoje mladosti, večinoma med obema vojnama, vsi ostali pa so pripovedovali svoje lastne grenko-sladke zgodbe. Tako je nastal izredno dragocen film USAK DABI SOJ PAR KOKR TICA, kar v narečju pomeni Vsak dobi svoj par, kot ptica. Skozi pripovedi informatorjev se nismo seznanili samo s spoznavanjem bodočih partnerjev, s snubitvijo, deklščino in fantovščino, z balo in graditvijo, z ohcetjo in vražami, s poročnim potovanjem in z novo življenjsko skupnostjo, ampak smo izvedeli tudi, kakšen je bil odnos družbe do nezakonskih otrok in neporočenih. Poleg tega so iz filma razvidne tudi družbene silnice, ki so vplivale na življenje ljudi v času italijanske okupacije in takoj po osvoboditvi.

Prav zaradi intimnosti, odprtosti informatorjev in humorja, ki blaži težo pripovedi, je to moj najljubši video film. Zanimivo je, da so informatorji dovolili kazati izdelani film in celo narediti kopije tudi za druge domačine. Posebno povedni so bili odzivi ob predvajanju. Doslej smo ga namreč kazali samo v domačem okolju, strokovni javnosti pa ga prvič predstavljamo na današnjem znanstvenem posvetovanju.

Odzive ob predvajanju bi lahko strnila v zaključek, da šele starejši ljudje svobodno govorijo o svojih čustvih in spominih na lepe in žalostne trenutke iz mladosti. Ljudi v zrelih letih je sram govoriti o tem ali celo poslušati druge. Tipična je izjava mojega očeta po javnem predvajanju filma v vaški gostilni: "A ni škoda časa govoriti o takih stvareh, bi rajši kaj o naselitvi posnela!" * V našem okolju je razumskost, treznost vedno veljala več kot razkazovanje čustev. Očitno je, da ljudje šele v določenem življenjskem obdobju prevrednotijo odnos do čustev, pa še to ne vsi.

* Zgornji del Baške grape je bil namreč v 13. st. poseljen s Tiroinci in to se še danes kaže v priimkih, ledinskih imenih in narečnih posebnostih.

Zadnji, lanski projekt (Vpliv železnice na način življenja v zgornjem delu Baške grape) še ni končan. Pri njem je sodeloval študent etnologije Matej Kodrič, Ljubljčan. Narečne razlike so povzročile večjo distanco, pa tudi sama tema je drugačne narave, bolj neosebna.

O odnosu raziskovalec in raziskovanec pri snemanju bi dejala, da je kamera vsiljivi tujec, človek za njo pa element, ki to tujost še potencira, lahko pa jo ublaži ali preglasi s svojo človeškostjo, senzibilnostjo. Preboj se zgodi verjetno ravno tisti trenutek, ko človek pred kamero "pozabi" nanjo, ko se tako vživi v delo ali v pripoved, da tehnični medij izbriše iz zavesti. Tako lahko posnetke analiziramo tudi z vidika, kakšen je bil odnos med človekoma na obeh straneh kamere. Poleg tega sta kamera in snemalec sama po sebi sposobna ustvariti še druge situacije, ki nam veliko povedo o ljudeh, o njihovem življenju in medsebojnih odnosih.

Ko sva z Matejem Kodričem snemala gradivo o železnici, sva med drugim posnela tudi intervjuja z moškim (72) in žensko (58), njegovo nečakinjo. Najprej sva posnela njega, naslednji dan pa njo. Omenjeni gospod je v nekem trenutku prišel mimo, začel poslušati in jo potem večkrat prekinil ali dopolnil, češ, kaj pa ona ve. Podobno se je zgodilo ob snemanju enega od muzejskih video filmov. Snemali smo kovača. Obe, raziskovalka in snemalka, sva bili ženski in kovač je izgotovljeni izdelek sicer za nekaj sekund podržal pred kamero, potem pa ga je nesel pokazat raziskovalkinemu možu, ki bo moške stvari pač bolje razumel.

Ta primera sem nameravala ob referatu tudi pokazati, vendar sem ob preverjanju gradiva ugotovila, da so v spominu ohranjeni vtisi včasih bogatejši od tistega, kar nam pokaže video posnetek. Spomin namreč beleži celotno situacijo, ves kontekst. Snemalec namreč med snemanjem ne gleda ves čas skozi okular, ampak spremlja tudi mimo kamere celotno dogajanje, kamera pa vidi le skozi svoj zorni kot. Seveda gre spet le za trenutke, ki so se zdeli našemu spominu vredni pomnjenja, morje drugih vtisov pa ne samo, da jih v spomin obudi šele posnetek, temveč se včasih povsem izgube. Ob gledanju gradiva se včasih sprašujemo, kje smo posneli določen prizor. In to kljub temu, da je posnet v sekvenčnem oz. kronološkem zaporedju.

Tisti pomembni trenutki, ki dodajajo nove vpoglede, se zgodijo nepričakovano, nenapovedano, zato jih pogosto zamudimo. Kontekst dogajanja, ki ne govori konkretno o obravnavani temi, jo pa osvetljuje z novega zornega kota, pogosto sami namerno izpustimo, da ne bi motili osnovne pripovedi. Podobno je ugotavljal tudi Naško Križnar v Izhodiščih vizualnih raziskav (Križnar, 1991, 154).

Zaključila bom s citatom Luca de Heuscha, "da je kamera vsekakor očividec, vendar zunanji in neumni očividec, razen kadar jo pri snemanju vodi izkušeno oko..." (De Heusch, 1988). Naša naloga je torej senzibilizirati sebe. Potem tudi kamera ne bo slepa.

Literatura

- DE HEUSCH, Luc (1989), *The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films*. V: *Visual Anthropology*, št. 2, str. 99-156.
- KRIŽNAR, Naško (1991), *Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji*. V: *Traditiones* 20, str. 143-162.
- VALENTINČIČ, Nadja (1995), *Oris bivalne kulture v Študentskem naselju v Rožni dolini*. Diplomaska naloga in video film na Oddleku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

Vizualije

- Dokumentarni zapis o izdelovanju oselnikov in o oslah (1994). Proizvodnja: Slovenski etnografski muzej. Realizacija: Nadja Valentinčič. Strokovna sodelavka: mag. Inja Smerdel. VHS, beta, 35 min.
- Dokumentarni zapis o izdelovanju svetil in njihovih pripomočkov (1996). Proizvodnja: Slovenski etnografski muzej. Realizacija: Nadja Valentinčič. Strokovna sodelavka: Irena Keršič. VHS, beta, 14 min.
- Usak dabi soj par kokr tica (1994). Proizvodnja: Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU in Zveza organizacij za tehnično kulturo Slovenije. Realizacija: Nadja Valentinčič. VHS, 27 min.

Nadja Valentinčič
Oddelek za dokumentacijo, RTV Slovenija
Kolodvorska 2-4
1000 Ljubljana

POGLED KAMERE IN POGLED STROKOVNJAKA

Mirko Ramovš

Prispevek skuša opozoriti na nevarnosti pri vizualni dokumentaciji in sicer na podlagi izkušnje ob letošnjem terenskem raziskovanju v Reziji. Rezijanski ples raziskujem že od l. 1968 dalje, ugotavljam njegovo podobo v posameznih vaseh in spremljam spremembe, ki jih prinaša sodobni čas. Rezijani so za razliko od drugih Slovencev svoje plesno izročilo ohranili do danes, njihove zabave izpolnjuje izključno domači ples. Vzrok za zvestobo izročilu je ples sam, saj njegova oblika omogoča prijetno gibno sprostitvev, je vedno sodobna in ustreza vsaki generaciji. Plesna zabava lahko traja dolgo v noč, vendar veselje do plesa ne pojenja do zadnje minute trajanja zabave. Cilj mojega letošnjega raziskovanja je bilo predvsem snemanje pustnega plesa. Pustna zabava je namreč priložnost, pri kateri se srečajo različne generacije, od starih do mladih. Takrat je podoba rezijanskega plesa najbolj razvidna. Posneto video gradivo naj bi bilo verodostojna podlaga za analizo plesa, kakršen je danes, v letu 1996.

Plesna zabava je potekala na pustno soboto, 18. februarja, v dvorani na Bili (S.Giorgio). Ob samem začetku je bilo malo udeležencev, nato se je dvorana močno napolnila, tako da je bilo snemanje zaradi gneče otežkočeno. Vendar se je bilo kljub temu mogoče z malo kamero SONY Hi-8 plesalcem oziroma njihovim nogam zelo približati, saj je občutljivost kamere tolikšna, da je slika jasna tudi v slabih svetlobnih razmerah. Realizirani video posnetek je torej dovolj ustrezno dokumentarno gradivo, iz katerega je razvidno vzdušje plesne zabave in na katerem je nazorno prikazan sam ples. Vendar je posneto gradivo verodostojen dokument izključno zame, ki sem gradivo posnel. Če bi zabavo snemal kdo drug, ki ni poznavalec rezijanskega plesa in bi mi posnetek predvajal brez ustreznega komentarja, bi bilo moje sklepanje o plesu na podlagi posnetka zmotno. Zakaj? Ker precejšen del posnetega gradiva ni dokument avtentičnega rezijanskega plesa. Na zabavi namreč niso bili samo Rezijani, ampak v veliki večini sosede – Furlani in Italijani, ki so se prišli na pustno soboto v Rezijo zabavat in plesat po rezijansko, saj je rezijanski ples zanje zaradi svoje drugačnosti in enkratnosti izjemno privlačen. Med udeleženci zabave so bili še člani neke folklorne skupine iz Milana, ki se je prišla v Rezijo učiti plesa.

Ta izkušnja je poučno opozorilo. Dandanes ima veliko ljudi kamero, s

katero beležijo dogodke iz osebnega življenja, a tudi mnoge druge, med njimi pogosto take z etnološko vsebino, saj so navadno hvaležno gradivo za snemalca. Nekateri domenovajo, da so posnetki dragocen dokument in jih celo ponudijo posameznim strokovnjakom ali inštituciji za arhiv. Marsikdaj je njihova domneva pravilna. Dogaja se tudi, da inštitutski delavci dokumentiranje različnih prireditev in šeg prepuščajo zunanjim sodelavcem, ker sami ne zmorejo vsega dela. In tu se pojavlja nevarnost v primerih, ko gre za dokumentiranje avtentične kulture. Pogled kamere sam po sebi namreč ne more razlikovati med avtentično in neavtentično podobo kulture. Natančneje povedano, snemalec brez strokovnega znanja in ustreznih priprav na terensko snemanje ne more ločiti zrna od plev. To pomeni, da mora oko kamere usmerjati oko raziskovalca, če želimo resnični dokument avtentične kulture. Raziskovalec mora poznati vse okoliščine, v katere je vpet nek etnološki pojav, ki ga želi posneti, poznati vse njegove posebnosti in podrobnosti, saj je šele takrat sposoben usmerjati kamero na tiste prvine, ki bodo ta pojav pokazale v avtentični luči. Posnetek, ki ga ni usmerjalo raziskovalčevo oko, praviloma ne more biti pristen dokument, ker lahko, kot nas uči izkušnja s plesne zabave v Reziji, daje lažno podobo. Ker sem v Reziji snemal sam, sem med udeleženci zabave znal poiskati tiste Rezi-jane, ki so pravi nosilci izročila, in s kamero sledil njihovemu plesu. Enourno video gradivo dokazuje, da sem kljub številnosti neavtentičnih udeležencev pri plesu posnel predstavnike starejše in mlajše rezijanske generacije in bo posnetek nazoren pripomoček za ugotavljanje in analizo sprememb ter inovacij v rezijanskem plesu. Snemalec nepoznavalec bi te posameznike verjetno prezrl, slika o rezijanskem plesu bi bila čisto drugačna in celo napačna. Seveda to ne pomeni, da posnetek zabave, v kateri sodelujejo Nerezijani, ni dokument. Nasprotno, celo zanimiv in zgovoren ter za raziskovalca potreben, vendar v okviru drugačnega konteksta in z drugačnimi cilji.

Naj ponovim, da video posnetek praviloma ne more biti resničen dokument nekega avtentičnega kulturnega pojava, če je bil narejen naključno ali tudi načrtno, a brez usmerjevalnega očesa strokovnjaka – specialista. In da moramo biti skrajno previdni do video gradiva, katerega realizacijo smo naročili drugim. Kamera je nevarna, saj nam lahko tudi laže.

*Prof. Mirko Ramovš
Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU
Novi trg 5
1000 Ljubljana*

AVDIOVIZUALNA DOKUMENTACIJA TRADICIONALNE KULTURE TIBETANCEV V REGIJI MUSTANG V NEPALU

Tomo Vinšćak

V avgustu 1993 je v Nepalju bivala raziskovalna skupina Etnološkega zavoda Filozofske fakultete Univerze v Zagrebu. Bilo je prvič v zgodovini te univerze, da je bilo organizirano take vrste raziskovanje na Indijski podcelini. Skupina je preživela mesec dni v regiji Mustang v Himalaji na višini 4000 metrov. Glavni cilj raziskave je bil etnološko raziskati in avdiovizualno dokumentirati tradicionalno življenje prebivalcev na strehi sveta.

Čeprav sta Nepal in Hrvaška prostorsko oddaljena, imata določene podobnosti, ki so v tem, da oba hranita starodavne obrazce življenja v tradicionalni kulturi. Zaradi boljšega spoznavanja in znanstvenih ugotovitev o kulturi te oddaljene dežele je Etnološki zavod Filozofske fakultete Univerze v Zagrebu organiziral leta 1993 etnološko raziskovanje in avdiovizualno dokumentiranje. Rezultati raziskovanja bodo predstavljeni v petih dokumentarnih etnoloških filmih, od katerih bo vsak trajal okoli 30 minut.

Nepal je kraljestvo v Himalaji med Indijo in Tibetom. Za razliko od svojih sosedov, ni bil nikdar koloniziran. To je zelo stara država, ki je doživela zelo malo sprememb, v prvi vrsti zato, ker je bila zaprta za tuje vplive. Tujci so začeli bolj množično prihajati v Nepal šele leta 1951. V zadnjih 2000 letih so mu vladale le štiri kraljevske dinastije. Sedanja kraljevska družina se nahaja na prestolu od leta 1769. Današnji kralj je uvedel ustavno monarhijo. V Nepalskem parlamentu so tri vodilne stranke: Kongresna stranka, ki se na volilnih plakatih predstavlja s simbolom drevesa, Nacionalna demokratska stranka, ki ima za svoj simbol ralo (nepalsko "halo"), in Komunistična partija Nepala, ki je na zadnjih volitvah dobila največ glasov, ker je zanjo glasoval delavski razred v Katmanduju, kjer je največja koncentracija prebivalstva. Na predvolilnih plakatih ali risbah po stenah vzdolž himalajskih poti se Komunistična stranka predstavlja s simbolom sonca, v katerega sredini se nahaja svastika. Tu je treba poudariti, da v vsej Aziji in v nekaterih delih Afrike in Amerike med domorodnim prebivalstvom svastika predstavlja tradicionalni simbol blaginje, blagostanja in napredka. Iz zgodovine vemo, da so nemški nacisti za svoje obeležje prav tako vzeli svastiko, a so v za-

padnem svetu ustvarili dojemanje in pomen svastike, ki je nasproten tistemu, ki ga izvorno predstavlja. Ni odveč pripomniti, da se v tradicionalni kulturi Hrvatov pojavlja simbol svastike na velikonočnih pisanicah. Hrvaške žene so od časov, ko Hrvati še niso sprejeli krščanstva, ob prihodu pomladi s pomočjo voska krasile jajca in jih nezavedno okraševale s simbolom zaobljene svastike. Verovali so, da je v jajcu življenjska sila in da bo spomladi vse ponovno zraslo. Ta običaj se je s sprejemom krščanstva navezal na Veliko noč, a svastika na jajcu nas vodi v davno preteklost, ko so Hrvati tvorili skupno vejo z Indoevropejci, ki so pred več kot 3000 leti naselili prostore Indijske podceline.

V času tisočletne zgodovine se je v Nepalju naselilo veliko število različnih etničnih skupin in s sabo prineslo svoje jezike, običaje in vere. Danes v Nepalju živi 35 različnih etničnih skupin, ki dajo skupno število 15 milijonov prebivalcev. Vsaka etnična skupina zavzema določen prostor, ki ga določajo geografski in klimatski pogoji, ta prostor pa znanstveniki imenujejo ekološka niša (Vinšćak, 1990). Okoli 80% prebivalcev Nepala je hindujske vere, okoli 6% budistične, 2,7% je muslimanov, 0,21% kristjanov in okoli 2% ostalih. V rasnem smislu srečujemo etnične skupine in plemena, ki pripadajo mediteranskemu rasnemu tipu ali mongolskemu ali avstralo-azijskemu. Često se navaja, da je Nepal svojevrsten kotel narodov, v katerem se mešajo različni jeziki, rase, kulture in veroizpovedi.

Naša etnološka raziskovanja in videodokumentacija so zamišljeni kot večletni projekt. Za prvo raziskovanje je bilo izbrano okrožje Mustang. V političnem smislu pripada Mustang Nepalju, a njegovo prebivalstvo je tibetanskega porekla in budistične vere. Preko njega vodi najlažja karavanska pot, ki po dolini reke Kali Gandaki spaja Indijo preko Nepala s Tibetom. Od nekdaj je služil za trgovino, iz Indije so v Tibet prenašali riž, olje in nakit, iz Tibeta v Nepal in v Indijo pa v glavnem sol. To je etnološko in kulturološko izredno zanimivo območje, ker je ohranilo številne stare oblike, kulture, religije in verovanja. Mnoge od teh pojavov je težko najti celo v samem Tibetu, ker jih je uničila kitajska okupacija.

Glavni cilj našega raziskovanja je bil v tem, da znanstveno raziščemo in filmsko dokumentiramo prav te pojave tradicionalne kulture, ki so bistveni za boljše poznavanje kulturne zgodovine vsega človeštva. Pri raziskovanju so sodelovali: Davor Butković, znan hrvaški alpinist, Davorin Krnjaić, glavni snemalec, Pavle Vranjican, asistent snemalca, Ida Popović, študentka indologije Filozofske fakultete v Zagrebu in Tomo Vinšćak, etnolog in indolog, vodja projekta raziskovanja in snemanja. Raziskovalni skupini se je v Nepalju pridružil antropolog dr. Ramesh Raj Kunwor, profesor na Univerzi Tribhuvan v Katmanduju. Tako je prvič v zgodovini vzpostavljeno sodelovanje med Univerzama v Zagrebu in v Nepalju, ki se bo nadaljevalo v obojestransko zadovoljstvo.

Po pripravi in zbiranju vseh potrebnih dovoljenj je skupina krenila z ma-

lim letalom iz Katmanduja do mesta Pokhare. Od tam je nadaljevala peš, zaradi postopne aklimatizacije, proti kanjonu reke Kali Gandaki. Spočetka vodi pot preko vznožja Himalaje, naseljene z ljudmi indoevropskega jezika in porekla, ki pridelujejo žitarice, koruzo, krompir in rede veliko živino. Nadaljujoč z vzpenjanjem srečujemo prebivalstvo, ki nosi nekatera obeležja v veri in jeziku, ki imajo tibetansko in indoevropsko poreklo, npr. etnična skupina Gurunzi. Ko dosežemo višino 2500 metrov, pridemo v mesto Tukche, naseljeno z budisti tibetanskega porekla. Na tej višini se neha pas gozda, izgine vegetacija in se začne polpuščavska pokrajina. Naselja so nameščena ob tokovih rek, ki zagotavljajo namakanje tisto malo obdelovalne zemlje. Gojijo pšenico, rž, ječmen in ajdo.

Tu se začne Mustang, ki se deli še na Dolnji, Srednji in Gornji. Raziskovanja smo nadaljevali v mestu Marpha. Marpha leži na stari indijsko-tibetanski trgovski poti v središču severnega Nepala, okoli 50 km od Tibeta. S tibetansko kulturo je povezana samo posredno. Namreč, ko so drugi trgovali s Tibetanci, so se prebivalci Marphe ukvarjali s poljedelstvom in nudenjem uslug potujočim trgovcem. Prebivalci Marphe imajo sebe za pripadnike etnične skupine Thakali. Danes se ukvarjajo s turizmom, poljedelstvom, tkanjem tepihov, gojenjem sadja, posebno jabolk in breskev. Plodove prevažajo s konji ali z malimi letali na tržnice v Pokharo in Katmandu in tam dosegajo zanje visoke cene. Zato je Marpha danes ena najlepših in najbolj urejenih vasi v vsem Nepal.

V Marphi prevladuje vaška endogamija, kar pomeni, da se poročajo znotraj svoje vasi, to je, da so vse družine v vasi rodbinsko povezane. Na ta način branijo svojo identiteto pred tujimi vplivi. Ob prihodu v katerokoli tibetansko vas tujci najprej zagledajo molilne zastavice, ki, privezane na jambore, plapolajo na strehi vsake hiše. V Marphi je bil naš gostitelj Bhakti Hirachan, socialni delavec in voditelj vaške čitalnice, ki nas je seznanil z glavnimi lamami v vasi, tako da smo lahko prisostvovali in posneli z video kamerami vsakoletni obred za blagoslov. Obred sestoji iz nošenja svetih budističnih knjig (108 zvezkov) skozi vas in okoliška polja, v povorki jih nosijo fantje in dekleta. Obredno povorko vodijo vaški lame, ki berejo sveta besedila, bobnajo in trobijo v velike rogove. Ko obidejo in blagoslovijo vsa polja z alkoholno pijačo *chhang*, se povorka vrne v vas, kjer jo čakajo preostali sovaščani, zvrščeni v koloni. Vsak od njih mora dobiti po glavi udarec s sveto knjigo, da bi prejel blagoslov. Fantje, ki nosijo knjige, znajo izkoristiti to priložnost in posebej močno udariti po glavi deklet, ki jim je najbolj všeč. Obred se zaključi s pesmijo in plesom na dvorišču svetišča *gompe*. Vsak vaščan dobi darilo v hrani in sladkarijah. Na ta način se krepi in povezuje vaška skupnost.

Prav tako smo posneli tradicionalno *takhali* svatbo. Nekoč so zakon lahko sklenili na tri načine: z ugrabitvijo, z begom ali z dogovorom staršev. V vsakem

od teh treh primerov so staršem neveste izplačali denarno nadomestilo. V primeru ugrabitve ali bega mladi ne morejo skleniti zakonske zveze brez starševskega slovesa. Slovo od nevestinih staršev zahteva ženinov bližji moški sorodnik. Pride v hišo nevestinih staršev in kot darilo prinese alkoholno pijačo *chhang* ter se opraviči staršem. Pogosto pride ob prihodu v hišo do prepira, pa tudi do pretepa. Včasih traja tudi sedem dni, preden dajo njeni starši slovo. Po slovesu lahko pristopijo k poroki in svatbeni zabavi.

Zakon, o katerem so se dogovarjali starši, se v novejšem času opušča, ker mladi želijo sami izbrati svojega soproga. Svatba, ki smo jo tudi mi posneli, zahvaljujoč gostoljubnim gostiteljem, popularno imenujejo "zakon iz ljubezni", ker starši niso sodelovali pri izbiri. Ob strokovnem vodstvu našega gostitelja Bhaktija Hirachana, ki je bil naš vodič po terenu, smo lahko videli in posneli mnoge skrite kraje, ki niso dostopni navadnim potnikom. Odpeljal nas je v Staro Marpho na višini okoli 3500 metrov, kjer zelo uspešno gojijo jabolka, hruške, breskve in dinje. Čeprav budistom vera brani kajenje tobaka ali opojnih drog, tu vzgajajo tudi *Canabis indica* za lastne potrebe. V neposredni bližini Stare Marphe, v kanjonu reke, se nahaja sveto dvodrevo, imenovano Fo-Mo. Glede na to, da raste iz ene korenine, predstavlja moško in žensko načelo, ki tvori celoto. Če je nekdo od sostanovalcev bolan, prinesejo drevesu belo zastavico na bambusovi palici kot darilo zaobljube za pomoč pri ozdravljenju. V podnožju drevesa enkrat letno zaseda vaški svet, ki razpravlja o vseh bistvenih stvareh, pomembnih za življenje ljudi. Če pride v vasi do sporov, se ti prav tako rešujejo pod tem drevesom. Obstaja svojevrstna vaška demokracija, ker o vsakem sporu glasujejo tako, da izkopljejo dve jami, vsak glasovalec pa ima določeno število kamnov. Pri glasovanju mečejo po en kamen v eno od jam. Ena jama pomeni za, druga proti. Na koncu preštejejo kamne v vsaki jami.

V Marphi smo posneli lamo, ki je prebil leto dni v meditaciji, ločen od ostalega sveta. Ko mine določeno število let, lama, poraščen z dolgimi lasmi, pride od meditiranja in iz svojega skrivališča. Število let osame vpliva na to, kakšen položaj bo dosegel v meniški hierarhiji. Daljši čas v meditaciji prinaša višjo stopnjo in določa redovniško ime, ki ga bo nosil po tem. Prihod lame iz meditacije je spet priložnost, da se zbere vsa vas na priložnostni svečanosti.

Zadnji dan našega raziskovanja in bivanja smo v Marphi organizirali manjšo prireditev za njene prebivalce. Glede na to, da je v Marphi elektrika, našli pa smo tudi barvni TV sprejemnik, smo se odločili prikazati del grobega video gradiva, ki smo ga posneli na tem območju. Na največjem vaškem trgu se je zbralo okoli 500 ljudi, ki so tri ure gledali tisto, kar smo z njimi posneli. V prvih vrstah so sedeli lame in z velikim zanimanjem pozorno spremljali projekcijo. Po burnih odzivih odobravanja smo dobili potrdilo, da je naše delo pravilno. Z etičnega in

znanstvenega vidika je bilo naše ravnanje ne samo potrebno, temveč tudi nujno, saj ko od nekoga nekaj dobite, v tem primeru posnetke dela njihove kulture in gostoljubja, potem je normalno, da rezultate snemanja pokažete nosilcem kulture. Obljubili smo, da bomo ob drugem prihodu v Nepal prinesli izdelan film o Marphi. S tem bi se sklenil krog raziskovanja, ker bi se končni izid vrnil k svojemu izvoru.

Na sotočju rek Kali Gandaki in Dzong Kole se nahaja staro kraljevsko mesto Kagbeni. V tibetanščini *kag* pomeni jez, pregrada, *beni* pa zatočišče. V njem smo posneli običaj *Kongyur*, ki označuje zaključek branja svetih budističnih spisov, ki jih v teku let berejo lame v svetiščih, imenovanih *gompa* ali *gomba*. Sestoji tudi iz obhoda vasi in polja ob obrednem petju in muziciranju. S tem dejanjem se ustvarja okoli vasi magični krog, iz katerega so izgnani zli duhovi, in ki preprečuje, da bi v naslednjem letu zla bitja prišla v vas. To je svojevrstni obred očiščenja vasi od duhov, kar je posebnost vseh Tibetancev.

Kagbeni je živopisno mesto, ki se nahaja na križišču karavanskih poti, ki vodijo proti Gornjemu Mustangu, Dolpu in Muktinathu. Vhod v samo središče mesta čuvata dva velika glinasta kipa, ki predstavljata predbudistična božanstva zaščitnika mesta. Moško božanstvo stoji na severni, žensko na južni strani vhoda. Take figure se nahajajo tudi na drugih krajih v Mustangu in s svojim obstojem pričajo o religiji, ki je bila tu prisotna pred prihodom budizma. Eno od glavnih obeležij te stare *bon* religije je bilo žrtvovanje yaka kot žrtve božanstvom. Iz etičnih razlogov so prenehali s krvnimi žrtvami in našli nadomestek. Iz ječmenovega testa, imenovanega *tsampa*, naredijo figuro v obliki yaka. Ta žrtvena figura se v tibetanščini imenuje *torma* in se žrtvuje kot nekoč yak. Obred žrtvovanja se odvija na posebej odrejenem mestu in vsak od sovaščanov dobi po en kos testa namesto mesa, ki ga je dobil nekoč. V tako spremenjeni obliki je obred še naprej igral vlogo, ki jo je imel prej.

Pri Tibetancih, ki živijo v tem himalajskem prostoru, obstajajo tri vrste letnih obredov: obredi, s katerimi se podjarmijo duhovi in demoni, da ne bi škodovali ljudem, obredi, s katerimi se duhovi izganjajo iz vasi in izven magičnega kroga ter iz posameznika, če je obseden in končno, obredi v čast prednikov. Vsi ti obredi so po nastanku zelo stari in nas vodijo v samo zoro zgodovine religije in civilizacije. Tukaj je treba pripomniti, da jih opravljajo v strogo določenih dnevih v letu, spoštujejo astrološko razmestitev nebesnih teles in menjavo letnih časov (Vinšćak, 1995).

Po Kagbeniju smo prišli v naselje Dzarkot, naseljeno s Tibetanci, kjer smo bivali in snemali naslednja dva tedna. Naš gostitelj in prevajalec iz tibetanščine v angleščino je bil Angya Gurung, ki živi v hiši z ženo, bratom in materjo. On in mlajši brat imata skupno ženo in z njo štiri otroke. Mnogomoštvo (poliandrija) je značilno za prebivalce Himalaje in se je v tem delu obdržalo do danes. Eden

od razlogov za poliandrijo leži v tem, da samo najstarejši sin podeduje hišo in zemljo, drugi gre obvezno med redovnike, a tretji in ostali, če so, ostanejo pri hiši in živijo z bratom in njegovo ženo, s katero imajo skupne otroke.

Vsaka drugorojena hčerka prav tako odide med redovnice, ki se v lokalni tibetanščini imenujejo *džume* ali *džolme*. Žensko božanstvo Džolma je zaščitnica Tibeta.

Mi smo s svojim gostiteljem delili vse, jedli smo isto domačo hrano, pili smo tibetanski čaj, ki je narejen s soljo in maslom, v tibetanščini imenovan *sol cha* in pili alkoholno pijačo *arak* ali *rakshi* (rak-ija) in znano tradicionalno tibetansko pijačo *chhang*. Če ob prihodu v hišo ne popijete z gostiteljem ponujenega *chhanga*, ste lahko prepričani, da ne bo nič s prijateljstvom, snemanjem in znanstvenim raziskovanjem.

Ob koncu avgusta ali v začetku septembra, sledeč tibetanskemu lunarnemu koledarju, v času polnega meseca, se v bližini Muktinatha, na kraju imenovanem Rani Puwa, odvija osrednja letna svečanost Yartung, povezana z zaključkom poljedelskega leta.

Priprave za Yartung se začno okoli 14 dni pred samim polnim mesecem. V vsaki vasi določijo skupine ali klane, ki jih je, odvisno v kateri vasi se odvija slavlje, od ena do tri. Vodja posamezne skupine se imenuje *goa*. Prav tako določijo tudi posamezne vloge v organizaciji in izvedbi običaja, kot npr. redarje, ki pazijo, da ne prihaja do nasilja in izgredov, kuharje, ki pripravljajo hrano in pijačo (samo eden pripravlja meso), osebo, ki prižiga sveče v svetiščih, udeležence obrednega plesa in pesmi. Vsako leto določijo drugo obredno pesem, ki se poje samo to leto.

Moški zbirajo ječmen in pšenico, iz katere bodo naredili *chhang* in žganje *arak*, ki ju obilno pijejo v času svečanosti. Pripravljeni *chhang* in žganje pijejo izključno moški. Ti sestanki se imenujejo *dhy chyang*. V vasi obstaja hiša, katere lastnik je vaški knez imenovan *Pembo*, v kateri se odvijajo ti sestanki. Hiša dejansko služi kot vaška sejna dvorana. Na teh sestankih se moški dogovarjajo o svečanosti. Poziv na sestanek pošilja bobnar s strehe s pomočjo bobna in dogovorjenih signalov. Nekega dne med svečanostjo skupno z moškimi pijejo žganje in *chhang* tudi žene, a morajo to pijačo sproti plačati s prineseno količino pšenice ali ječmena.

Yartung se začne pred vaško sejno dvorano, kjer se udeleženci oblečejo v narodne noše. Lama jim podeli blagoslov za uspeh pri dirkah. Dan polnega meseca se imenuje *moški dan* – to je vrhunec celotne svečanosti, ko potekajo konjske dirke. Dan pred Yartungom poteka dirka lam ali *Lama Yartung*.

Potem ko so se oblekli, se postroji kolona, na čelu katere je lama, za njim je njegov telesni stražar, vaški knez *Pembo*, in vodja skupine *goa*. Pred povorko gredo bobnarji. Moški v povorki so na konjih, sledijo jim žene in otroci, ki gre-

do peš. Od Dzarkota do dirkališča Rani Puwe je okoli pol ure ježe. Po prihodu v Rani Puwo odidejo v bližnje hinduistično-budistično svetišče Muktinath, kjer v budistični gompji opravijo verski obred. Po obredu se vrnejo v Rani Puwo in tedaj se začne priprava za samo dirko.

Na planinski planoti se zbere tisoče Tibetancev iz okoliških vasi. Pridejo moški, žene in otroci v živopisanih narodnih nošah iz visokogorskih himalajskih vasi, oddaljenih tudi nekaj dni hoda. Večina moških jaha na majhnih, a neverjetno vzdržljivih tibetanskih konjcih. Yartung festival je priložnost, da v konjskih dirkah pokažejo vzdržljivost in moč konja in tudi spretnost jezdecov. Tu ni zmagovalca in poraženca, važno je v kar najbolj nori dirki nekajkrat prejahati stezo. Najspretnější jezdec poskušajo v diru pobrati s tal svilene rute, imenovane *kaate*. Kdor pobere več kaat uživa to leto več slave v vasi. Treba je vedeti, da se dirkališče nahaja na 4000 m nadmorske višine in da nam tujcem tu že primanjkuje kisika, kar nam znatno upočasnjuje gibanje. Pri konjskih dirkah lahko sodelujejo samo tisti, ki so tu rojeni. Mladenci, ki dopolnijo 18 let, imajo pravico sodelovati in po tem tudi iskati dekline za bodočo ženo. Sodelovanje na dirkah je svojevrstna iniciacija, ki dečka uvede v družbo odraslih in mu daje pravico do ženitve.

Ob obilnem pitju *chhanga* jedo tudi meso yaka, ki je ubit prav za to priložnost. Obredno ubijanje yaka je stara tibetanska tradicija in jo lahko povežemo z obrednim žrtvovanjem bika v mitraističnih kultih pri iranskih ljudstvih.

Tibetanci jedo meso, a ne ubijajo živali. To opravljajo pripadniki določene kaste, katerih opravilo je sicer tudi to, da telo umrlega človeka razsekajo na koščke, kosti zmeljejo in vse dajo pticam mrhovinarjem. Razen tega so tudi mesarji, to je tisti, ki koljejo živino. Yakovo meso pripravijo tako, da male koščke zavijejo v testo in vržejo kuhat v vrelo vodo. Tako pripravljena jed se imenuje *yak momo* in je zelo okusna. Vsaka družina dobi kos yaka, ki ga odnesejo domov kot obredno jed.

Ko so dirke končane, se začnejo priprave na obredni ples, ki je zaključek in vrhunec svečanosti. Plešejo ga pripadniki določenega klana. Spočetka ga plešejo samo moški, žene se pridružijo v trenutku, ko je obredna vloga plesa zaključena. Plešejo v krogu, v sredini se nahaja vaški lama, ki drži v roki tibetansko zastavo. Vsi moški, ki plešejo okoli njega, se morajo z bičem dotakniti zastave, da bi s tem dejanjem dobili blagoslov od lame in od bogov – zaščitnikov klana in vasi. Ta bog-zaščitnik se imenuje *Dhung Mara*. S tem blagoslovom je zagotovljeno, da bodo v naslednjem letu vsi stanovalci in živina zdravi in da bo polje dobro obrodilo.

Nekdaj je na Yartungu prvi jahal lokalni kralj, imenovan *gyelpo*, a za njim ostali moški. Najboljšemu in najspretnjšemu je kralj dal nagrado. Danes v Nepal ni več *Gyelpo*, razen enega, ki je Lo Gyelpo, kralj Gornjega Mustanga. Konec

Yartunga slavljenci dočakajo utrujeni, zaspani in pijani, a tudi zelo zadovoljni, ker so opravili pomemben posel – zadovoljili so svoja božanstva in začeli nov cikel. Lahko se mirno vrnejo domov, ker vedo, da jih naslednje leto čaka bogata žetev in da jim bodo bogovi zagotovili splošno blagostanje.

Poleg konjskih dirk kot stare tradicije se v zadnjem času pojavlja tudi igranje odbojke, kar predstavlja novost, ki jo prinašajo mladi. V etnološkem smislu Yartung vsem Tibetancem predstavlja isto kar sinjska alka Hrvatom iz Sinja.

ZAKLJUČNE UGOTOVITVE

Ko smo se leta 1993 odločili oditi v Nepal in v Himalajo, da bi snemali etnološke filme, moramo priznati, da nismo veliko vedeli o tradicionalni kulturi nepalskega ljudstva. Postavlja se vprašanje, ali se je bilo sploh treba lotiti takega podviga. Odgovor je pritrdilen: da! Mnoge stvari, ki jih pri prihodu v Nepal nismo vedeli, smo se jih naučili neposredno na terenu ali kasneje iz dostopne literature.

Pred samim snemanjem je bilo treba vedeti, kdaj bo kak obred, skladno z lunarnim koledarjem, ki se ga držijo Tibetanci.

Treba se je zavedati, da imajo ti ljudje drugačno pojmovanje časa kot mi zahodnjaki. Nihče od njih ni sposoben določiti urnika nekega dogajanja v času poteka rituala, ki lahko traja dan ali več.

Zato smo morali biti v stanju nenehne pripravljenosti z obema kamerama, da ne bi izpustili kakega pomembnega trenutka v izvajanju rituala.

Med snemanjem nas je vodila logika, da je bolje imeti kar največ posnetega gradiva, iz katerega bomo kasneje naredili izbor.

Dokler smo snemali neke pojave, npr. izganjanje zlega duha iz obsedenega človeka, nismo vnaprej vedeli, kaj in kako bo vaški bon lama vodil obred, temveč smo gledali, da bi čimveč posneli. Naslednji dan smo s pomočjo prevajalca izpraševali lamo, kaj in kako je delal v toku obreda. Šele po laminih dolgotrajnih pojasnilih smo razumeli celoten tok obreda. Po povratku v Zagreb smo se ukvarjali z mislijo, da bi bilo dobro ves obred prikazati gledalcem brez komentarja. Tako bi se gledalci znašli v istem položaju kot mi, ko smo obred snemali, a nismo vedeli, kaj se dogaja. Šele po reakciji publike bi bilo treba podati strokovni komentar toka obreda.

Glede na to, da so prebivalci teh področij dokaj zaprti pred tujci, je bilo treba z njimi vzpostaviti prijateljski odnos, ki ni slonel na denarju, temveč na razumevanju in medsebojnem zaupanju. Za vzpostavljanje takega odnosa je bilo treba poznati njihove običaje, obrede in jezik. Po desetih dneh našega bivanja na terenu so sami pripovedovalci spoznali, da je to, kar delamo, dobro za njihovo

kulturo in nacionalno identiteto tako, da so nam sami kazali pojave in predmete tradicionalne kulture.

Dogajanja smo snemali na način spremljajoče kamere, kar pomeni, da nismo vdirali v tok dogajanja, ampak smo pustili, da obred teče, kot da nismo prisotni. Naša prisotnost se v posnetem gradivu ne vidi.

Na terenu je dobro poznati nekoga, ki je v vasi vpliven in se preko njega dogovarjati za snemanja. Imeli smo srečo, da je bil v Dzarkotu naš gostitelj Angya Gurung, zelo inteligenten in razumen mlad človek, ki je zelo dobro razumel etnološko problematiko.

Naša želja je, da po končani montaži prikažemo filme nepalski strokovni javnosti zaradi povratnih informacij in možne sugestije za nadaljevanje raziskovanja v Nepal in v Tibetu, kar bi nam omogočilo primerjavo pojavov. Strokovni komentarji filmov se pripravljajo v hrvaškem in angleškem jeziku, da bi bili dostopni domači in tuji publiki. Za pisanje komentarjev smo izbrali način, ki prenese znanstveno analizo in ki bo zanimiv za nestrokovno javnost (Fuchs, 1989).

Menili smo, da je komentar dopolnilo slike zaradi popolnejše informacije. Vizualni dokument ima v etnologiji tri glavne naloge: raziskovanje, arhiviranje in posredovanje, to je, vzpostavljanje zveze med etnologijo kot znanostjo in široko javnostjo, ki filme gleda (Chiozzi, 1989).

Na terenu je bilo posnetega 16 ur video gradiva s S-VHS kamerama, ki je bilo potem v Zagrebu presneto na sistem beta. To gradivo je razdeljeno v pet tematskih celot. Naredili smo delovne verzije na beta sistemu za naslednje filme:

1. Kanjon reke Kali Gandaki, kulturno zemljepisni prikaz;
2. Yartung festival;
3. Marpha, prihod lame iz meditacije in obred nošenja svetih knjig;
4. Kagbeni, čiščenje zlih duhov vasi;
5. Etnološka določila tibetanskega mahayanskega budizma.

Posneto je tudi okoli 1000 diapozitivov in barvnih fotografij. Zbrano je obilo pisnega gradiva, pridobljenega od pripovedovalcev na terenu, kot tudi tistega iz strokovne literature.

Posneto video gradivo se uporablja pri pouku etnologije na Filozofski fakulteti v Zagrebu in ga bomo odstopili tudi Tribhuvan Univerzi v Katmanduju.

Če bodo sredstva, bo treba v naslednjih letih opraviti še dodatna snemanja, ker neki pojavi tradicionalne kulture v Nepal, kot med drugim drugod po svetu, hitro izginjajo. Po opravljenih dodatnih snemanjih bi se lahko lotili obdelave posnetega gradiva, njegove primerjave in interpretacije.

Literatura

- CHIOZZI, Paolo (1989), For a critique of the ethnographic films festivals in Italy. Glasnik Slovenskega etnološkega društva, 28/1988, št. 1-4, Ljubljana, str. 20-27.
- FUCHS, Peter (1989), Ethnographic films in the Encyclopaedia cinematographica. Glasnik Slovenskega etnološkega društva, 28/1988, št. 1-4, Ljubljana, str. 50-54.
- VINŠĆAK, Tomo (1990), Etnologija – ekologija, karika koja nedostaje. Studia Ethnologica, vol 2, Zagreb, str. 11-16.
- VINŠĆAK, Tomo (1994), Religious Observances among the Buddhists in Mustang District, Nepal. Studia Ethnologica Croatica, vol 6, Zagreb, str. 49-63.

Prevod iz hrvatske Naško Križnar

*Dr. Tomo Vinšćak
Zavod za etnologiju filozofskog fakulteta
Ivana Lučića 3
10000 Zagreb*

MOJE IZKUŠNJE S SNEMANJEM FILMOV Z ETNOLOŠKO TEMATIKO

za televizijo in za etnološko vizualno dokumentacijo

Marija Makarovič

V petintridesetih letih kustodovanja v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani sem kot etnologinja sodelovala pri snemanju desetih televizijskih filmov z narodopisno tematiko. Konec leta 1995 pa sem sodelovala pri snemanju etnološkega filma za vizualno dokumentacijo. Prav ob slednjem snemanju v režiji Naška Križnarja sem ugotovila, da imam kot etnologinja že precej, vendar različnih izkušenj s snemanjem t.i. etnoloških filmov. To je, na eni strani, s filmi za široko, masovno porabo in na drugi strani za ozko, strokovno rabo. Zato sem se tudi odzvala vabilu, da o njih spregovorim na tem posvetovanju. Nanizala jih bom po kronološkem zaporedju snemanja filmov, po vsebini in primerjalni oceni realizacijskih postopkov.

1.

Po razstavi panjskih končnic v Slovenskem etnografskem muzeju leta 1955 me je povabil filmski režiser Dušan Makavejev za strokovno pomoč pri terenskem snemanju filma o panjskih končnicah. Poudarjam, da je bilo za tiste čase, ki niso bili naklonjeni snemanju filmov s "konservativno narodopisno tematiko", snemanje takšnega filma nekaj redkega, da ne rečem hrabro dejanje, ki je bilo vsekakor politično "požegnano". Med snemanjem filma, ki je bil posnet deloma v ateljeju, deloma na terenu na Dolenjskem, pa se mi je posvetilo, da imajo filmski režiserji že pri izbiri tem svoja merila. Pri izbiri teme so namreč prevladovali izrazito estetski, če že ne kar kuriozni kriteriji, in tudi na terenu smo lovili le gledljivo vsebino.

2.

Z mojo mini narodopisno monografijo o Kostanjevici na Krki (1975) in z monografskim raziskovanjem medsebojne pomoči v Orehovcu pri Kostanjevici (1976) je bilo povezano tretje in z monografijo o Strojni in Strojancih (1982) četrto snemanje filmov o načinu življenja ljudi v navedenih krajih. Ker sta imela tako režiser kot snemalec na voljo moje knjižne predloge sta se lahko odločila za snemanje etnoloških značilnosti. Vendar se je pri samem snemanju pokazala še ena in po mojem bistvena prednost mojega sodelovanja. Ker sem v navedenih krajih raziskovala po metodi opazovanja z udeležbo, sem poznala takorekoč vse vaščane. Zato sem povabila k sodelovanju predvsem tiste, za katere sem menila, da lahko

predstavijo resničnejšo podobo svojega kraja in ljudi. Mnenja sem, da je na ta način nastala dokaj stvarna reportaža o nekdanjem in takratnem načinu življenja v Orehovcu in na Strojni, ker sta tako režiser kot snemalec upoštevala moje predloge.

3.

V osemdesetih letih me je povabil k sodelovanju urednik mladinskih oddaj na televiziji Jaša L. Zlobec. Nakar smo z režiserjem Marjanom Frankovičem in ostalimi sodelavci posneli šest televizijskih filmov. Naj jih navedem z razširjenimi naslovi, ker je na ta način razvidna njihova vsebina: Izumirajoča Poljanska dolina ob Kolpi, Nekdanjih hlapcev in dekel v Bistrici in okolici ni več, Čarovniško, magično zdravljenje v Slovenski Istri, Razmerje otrok s Šentviške gore do dela in poklica, Vinogradništvo, eden od pomembnih virov preživljanja v Gočah v Vipavski dolini, Pripovednik Tone Kusov iz Obrova v Brkinih o iznajdljivem medvojnem šolanju.

Naj poudarim, da sem vsaj za prvi film iz navedene serije pripravila obsežen scenarij, po katerem naj bi film snemali. Vendar me je urednik poučil, potem ko ga je prebral, da bodo sicer snemali različne narodopisne sestavine, vendar da bodo bolj podlaga za filmsko prikazovanje in preinterpretacijo določenih etnoloških sestavin in potem tudi za filmsko podoživljanje npr. nekega območja, dalje odnosa kmečkih otrok do kmečkega dela in poklica, načina življenja nekdanjih socialno nezaščitenih poslov itn. Ali kot je režiser Marjan Frankovič v krajšem prispevku, ki ga deloma tukaj navajam, razmišljal o razlikah filmskega in strokovnega pristopa: "Razmišljanje o odnosu med filmom in stroko (to je vedenjem, znanostjo) nas slej ko prej pripelje do dileme med avtonomnostjo in služnostjo. Pri tem pa je vsaj glede filma treba takoj ugotoviti, da takšna dilema zahteva, pravzaprav že izostri, njegov dvojni tretma. Film je po eni strani namreč razvejan in dokaj izdelan (formaliziran) znakovni sistem, vsestransko aplikabilen, po drugi strani pa je predvsem skupek vseh mogočih konkretizacij – že narejenih, načrtovanih ali samo možnih filmov, nekakšen neskončen filmski diskurzivni niz..." (Omenjeni Frankovičev spis je objavljen v pričujočem zborniku na strani 191. Op. ur.)

4.

Že leta 1988 sem predložila Krščanski kulturni zvezi v Celovcu seznam najmanj dvanajstih etnoloških tem, ki bi jih kazalo posneti v Selah na avstrijskem Koroškem. Zanje sem se odločila na podlagi večletnega raziskovanja v Selah. Ker ni bilo denarja za snemanje, so predlogi romali v arhiv. Ponovno smo se dogovarjali vsaj za amatersko snemanje v zgodnji jeseni 1995. Tudi ta poizkus je propadel. Potem sem se sredi decembra 1995 obrnila na Naška Križnarja in njegov Avdiovizualni laboratorij pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU s prošnjo, da iz moje etnološke monografije o Selah odbere teme, ki bi jih kazalo

tam posneti. In potem je šlo vse po sistemu veni, vidi, vici. Kolega Križnar je namreč že dva dni pred božičem posnel mesenje in peko božičnega kruha v Selah. Kot rečeno, idejo je dobil v moji, vsaj za moje pojme preobširno napisani monografiji o Selah in Selanih. Toda že v predhodnih pogovorih o snemanju in še bolj na samem snemanju se je pokazalo, da sem bila za potrebe filmske video dokumentacije v svojem delu premalo natančna. Pri opisovanju mesenja in peke kruha sem preprosto izpustila kar precej, za stvarno, filmsko predstavitev, pomembnih sestavin.

Med snemanjem sem preprosto ugotovila, da ima vizualna predstavitev etnoloških sestavin svoje, močno zakoličene cilje. Če povzamem besede kolega Križnarja, potem prevladuje pri filmih, torej tudi pri televizijskih filmih, ki predstavljajo etnološke sestavine, načelo gledljivosti, načelo všečnosti. Teme so hočeš nočeš odbrane po neke vrste estetskem merilu. To sem ugotovila že pri snemanju prvega filma z etnološko vsebino z Dušanom Makavejem. Televizijski filmi se podrejujejo določenim, rekli bi ciljem množičnega medija, ki narekujejo določena pravila, določene filmske zakonitosti. Ali če ponovim besede televizijskega režiserja Marjana Frankoviča: obstajajo "dileme med avtonomnostjo in služenjem". Televizijska produkcija z etnološko vsebino niti ni dolžna niti si ne more privoščiti, da bi na primer gledalcem prikazala potek mesenja in peke kruha, ki traja od začetka do konca približno dve uri ali na primer gonjenje živine na pašo, ki traja še več ur.

Strokovnjak etnolog, ki se ukvarja z vizualno dokumentacijo etnoloških sestavin ima za svoj najpoglavitejši cilj, da predstavi na primer neko delo, šego ali drugo kulturno sestavino v vsej njeni resničnosti, v vsej svoji dokumentarnosti. Snemalec in režiser zapisujeta enkratne, neponovljive trenutke in ure iz vsakdanjega ali prazničnega življenja. Zato puščata takorekoč ob strani všečnost in gledljivost.

Pri tako naravnanih strokovnih, dokumentarnih filmih pa imajo, vsaj po mojem mnenju, zelo pomembno vlogo predpriprave, natančneje bi rekli predhodne raziskave. Zakaj brez natančnih opisov in poznavanja kraja ter ljudi bo ostal film na ravni površnega beleženja ali pa bo zaradi nepoznavanja razmer narejen samo ali predvsem po estetskih merilih. Za vsakdanje, sprotno sproščanje gledalcev je to morda dovolj, za stvarno predstavitev nekdanjega in današnjega načina življenja pa vsekakor premalo.

*Dr. Marija Makarovič
Slovenski narodopisni inštitut Urbana Jarnika
Oktobersstrasse 25
A-9020 Klagenfurt/Celovec*

FILM IN VIDEO V MUZEJU

Darja Skrt

Čeprav sta film in video po svoji tehnični zasnovi, senzibilnosti in po izrazu, ki nam ga ponujata, precej različna, ju bomo obravnavali kot enovit sklop – kot avdiovizualno komponento muzejskega dela. V muzejih se pojavlja različno gradivo, posneto na film, največkrat 8 mm ali pa na video, tehnike zapisa so tu silno različne. Ti zapisi so bodisi v stanju dokumentarnega gradiva ali pa so že zmontirani v določeno pripoved. Zaradi terminološke poenostavitve tehnično različno izvedenih zapisov bomo filmsko oz. video delo imenovali s skupnim imenom *avdio vizualni (AV) izdelek*, nezmontirane zapise, oz. gradivo pa *avdio vizualno (AV) gradivo*.

Če na film in video pogledamo iz takšnega enovitega zornega kota, vidimo, da imata v muzeju dve funkciji, ki sta med seboj lahko ločeni ali pa zelo tesno prepleteni. Govorimo o raziskovalni in predstavitveni funkciji.

RAZISKOVALNA FUNKCIJA

Avdiovizualo raziskavo lahko razdelimo na dve ravni oz. stopnji, ki si lahko sledita ena za drugo, ali pa ju uporabimo ločeno.

Prva raven

Prva raven se lahko izenači s t.i. sondažno raziskavo terena in tematike, ki jo na terenu obravnavamo. Etnolog se že prvokrat poda na teren s kamero in beleži vtise ter dogajanja po občutku. Spontano se odziva stanju, podatkom in dogodku na terenu in pusti, da se dogodki zarišejo slikovno in tonsko na trak povsem svobodno, le po trenutnem izboru avtorja. Takšno gradivo je odlično arhivsko gradivo, ki vsebuje veliko podatkov, ne le tistih, ki so povezani z obravnavano tematiko. Na traku se namreč zariše tudi ogromno drugih podatkov, ki ob prvem pregledu posnetega gradiva na videz nimajo nobene neposredne povezave z obravnavano snovjo. To so vtisi okolja, drobni detajli, ljudje, pokrajina, naključna dogajanja... Vse, kar izpade iz okvira obravnavane tematike, je že osnova za novo raziskavo, za novo temo. Jedro posnetega gradiva pa vsekakor

obravnavajo prej izbrano snov in čaka na kasnejšo analizo v studiu. Na tak način se ustvarja izjemen AV fond gradiva, ki s svojim specifičnim izrazom, z gibljivo sliko in zvokom, ponuja prihodnjemu času brezštevilne vtise našega časa in podatke, ki jih raziskovalci različnega profila vključujejo v svoje obravnave.

Takšno AV gradivo ima enako vrednost kot etnološki zapiski, zato čaka na nadaljnjo obravnavo, oz. montažo, s katero bo etnolog predstavil obravnavano snov.

Druga raven

Etnolog po analizi v studiu in po strokovni predpripravi ponovno odide na teren, to pot z veliko določnejšim ciljem, da namreč "dosname" vse manjkajoče sestavine snovi, ki jo obravnava. S tem zaključi svojo raziskavo v enovit sklop, ki ga kasneje lahko uporabi samostojno ali pa v sklopu z muzejsko-razstavno predstavitvijo. Največkrat se v praksi pojavlja, da se prva raven AV raziskave izpusti, na kar kažejo moje dosedanje izkušnje in izkušnje, o katerih so mi pripovedovali ostali kolegi etnologi. Etnolog tako večkrat odide na teren brez kamere. Snov in ljudi spoznava do potankosti in šele na koncu se odloči za snemanje. Tak način snemanja je precizen in točno določen s snovjo, ki jo obravnava. Množica ostalega gradiva, ki ne sodi k obravnavani snovi, je minimalna. Zato pa je obravnavana snov bogatejše zastopana v slikovnem in tonskem zapisu. Tako pridobljeno gradivo tudi najpogosteje dobi v montaži končno obliko. Ustvari se zaključena enota, ki je pripravljena, da se pokaže tudi muzejskemu obiskovalcu.

Način AV raziskave na terenu je odvisen od različnih pogojev in danosti, s katerimi se etnolog srečuje pri svojem delu. Najmočnejše je seveda zastopana finančna danost, saj je AV tehnika draga. Pojavlja se tudi vprašanje obstojnosti gradiva, posnetega na VHS ali SVHS tehniko, ki sta sicer cenovno še najbolj dostopni.

Nenazadnje pa igrata zelo veliko vlogo značaj in način dela samega etnologa. Cilj je vsem enak, pot do njega pa si vsak poišče sam.

PREDSTAVITVENA FUNKCIJA

Samostojna

Samostojna projekcija AV izdelka je najredkeje zastopana. Z njo se srečamo le ob izrednih priložnostih, kot so dnevi filma oz. videa na različne teme, simpoziji ali pa predstavitve določenega projekta, moda celo izdelava kasete za trg. Zaenkrat še ne obstajajo redne projekcije, ki bi prikazovale npr. letni

pregled produkcije AV izdelkov etnologov. Postavlja se vprašanje, komu bi bile takšne projekcije namenjene, saj zvrsti dokumentarnega filma na splošno publika ne ceni. Razen tega v širši javnosti ni v navadi, da bi ljudje hodili gledat takšne filme v dvorane oz. v prostore zunaj svojih domov. Morda pa bi lahko etnologi s svojim delom in projekcijami le zbudili zanimanje širše javnosti.

Razstavna

Najpogosteje se AV izdelek predstavi v sklopu muzejske razstave, kjer ima različne funkcije. Najpogosteje ilustrira oz. dopolnjuje razstavo. Tu prideta do izraza predvsem gibljiva slika in ton, ki pa sta še vedno v funkciji dopolnitve razstavljenega predmeta ali dokumenta, vendar nekako v rahlo podrejenem položaju. Včasih, vendar le redkokdaj, dobi AV izdelek vlogo samostojnega eksponata. V takem primeru se vse lastnosti zvoka in slike izkažejo kot samostojni nosilci informacij, ki pa vsebujejo še tretjo dimenzijo, ki igra na gledalčevo podzavest ter čustva. Obiskovalec se poistoveti z vidnim in po projekciji nadaljuje ogled razstave, kjer razstavljeni predmeti postanejo dopolnilo doživetju ob gledanju filma. Ob koncu ogleda razstave gledalec strne svoje vtise in dobi celostno podobo o razstavljeni tematiki.

Kljub različnim vlogam AV izdelka na razstavi ali pa prav zaradi njih, lahko predstavimo obravnavano tematiko v različnih stilih dokumentarnega filma od reportaže, znanstvenega filma, feljtona, do avtorskega dokumentarnega filma. Oblika prikaza je odvisna tako od predmeta in koncepta razstave, kot od tehničnih možnosti in avtorjeve osebnosti, strokovne naravnosti in znanja. Vsekakor pa nudi široke možnosti avtorjevi ustvarjalnosti.

Muzejski prostor nudi cineastu – etnologu zaenkrat najidealnejšo možnost, da sledi stroki in hkrati z jezikom vizualnega izraza poda problematiko in vsebino obravnavane snovi s kar najmanj zunanjih omejitev.

Medijska

Nekoliko drugače pa poteka delo z mediji. Ob tem imamo seveda v mislih predvsem predvajanje na TV zaslonih. Televizija kot specifičen medij sama izbira, kaj je primerno za njihove gledalce, kaj pa ne. Osnovna merila so tehnika snemanja in način pripovedovanja obravnavane snovi. Zato tudi na televiziji ne vidimo obilice AV izdelkov, ki jih etnologi ustvarijo pri svojem delu. Vsekakor pa njenega vpliva ne smemo zanemariti, saj močno oblikuje okus gledalcev in ustvarja abecedo, s pomočjo katere se gledalec uči AV pismenosti.

Televizija kot specifičen medij zahteva od avtorja določen shematični pristop, zato se etnolog večkrat znajde v precepu. Nastopi kot strokovnjak, predvsem pisno naravnani, zmanjka pa mu poguma, da bi uveljavil tudi svoj

način vizualne obravnave tematike. To je seveda povezano s prakso in izkušnjami. Standardi TV snemanja zahtevajo od avtorja predvsem hitrost in če se le da, ne preveliko poglobljanje v problematiko v času snemanja. To lahko privede do blokade tudi pri temi, ki jo sicer etnolog dobro pozna. Zato je več kot dobrodošlo, da se etnolog pred snemanjem zelo dobro pripravi na razne šoke, do katerih prihaja zaradi etnologu tujega principa, ki ga ima televizija pri delu z ljudmi na terenu.

IZKUŠNJE

Glede na vse ovire, ki etnologa-filmarja spremljajo pri njegovem delu, vidimo da sta dve tako zelo povezani funkciji, kot sta raziskovalna in predstavitevna, v svojem najosnovnejšem elementu vendarle lahko ločeni. Raziskava največkrat poteka klasično, rezultati se izrazijo v elaboratu ali razpravi, ki služi nekomu drugemu kot osnova za scenarij. Sledi snemanje, kjer se etnolog v veliko primerih pojavi kot strokovni sodelavec in je v procesu dela nekako potisnjen ob stran.

V svojem petletnem delovanju v muzeju in na področju AV raziskav sem imela srečo, da sem preizkusila oz. doživela vse zgoraj omenjene tehnike in postopke raziskave ter predstavitve. Najmočnejša je prav gotovo izkušnja s televizijo, tako nacionalno kot tudi lokalno. Pogoji za delo na obeh so zelo različni, čeprav je osnovna tehnika ista. Nacionalna televizija ponuja s svojim birokratskim aparatom in razvejano produkcijsko organizacijo izjemne pogoje, da se ustvari labirint zmešnjav. Etnolog, ki ne nastopa le kot pisec razprav oz. besedil, pač pa tudi kot filmar, se lahko popolnoma zmede ali celo obupa. Da postopek od sprejetja projekta do končne montaže vzdrži dejavno do konca, mora imeti pred sabo jasen cilj, prevsem pa vzdržljivost in vztrajnost.

Drugačna vztrajnost pa je potrebna pri delu na lokalni komercialni televiziji. Tu ni nikakršnih neskončnih in nepreglednih labirintov birokracije. Vse je strnjeno v enem studiu in v eni ali dveh pisarnah. Vendar pa tu nastopi drugačen problem. To je problem denarja, ki zahteva od avtorja-etnologa izjemno hitrost. Za takšno vrsto produkcije nista kdo ve kako pomembni ne stroka, ne estetika. Važno je, da se tematika posname v kar najkrajšem času in s kar najmanj ljudmi. Tu se avtor bori z drugo imaginarno silo, ki se imenuje koristnost, to je kapital na enoto časa.

Vsaka od tehnik, postopkov in predstavitev ima svoje pasti, probleme, pa vendar tudi čar in lepoto. Pomembno je, da se etnolog pri svojem delu z vizualno tehniko zaveda, da je takšen način dela nekoliko drugačen, kot ga je

bil vajen iz šolskih klopi. Če bo svoje delo opravljal z ljubeznijo, okrepljeno z notranjo nujo, bodo tudi rezultati. In prav rezultati so pomembni za nas, naše zanamce in prav gotovo tudi za tujce, ki odkrivajo našo kulturno dediščino.

*Darja Skrt
Goriški muzej
Grad Kromberk
5000 Nova Gorica*

SNEMANJE PUSTOVANJA, TERENSKE IZKUŠNJE

Peter Simonič

Med 17. in 20. februarjem 1996 je potekala v Mariboru manjša raziskava maskiranja in pustovanja v okrilju Inštituta za slovensko narodopisje ZRC SAZU. Sodelovalo je šest študentov in dve dijakinji mariborske Druge gimnazije.

Inštitut za narodopisje ZRC SAZU je namreč to leto zaključeval projekt z naslovom "Maske na Slovenskem", katerega končni cilj je izdelati CD-ROM, na katerem bo zajeto specifično predpustno dogajanje v Sloveniji.

Po nekaj uvodnih diskusijah smo s sodelavci etnologi pri osrednjem projektu dognali, da je treba v skladu s spremenjeno etnološko doktrino na zgoščenki vsekakor prikazati tudi predpust v mestu, pri čemer se je Maribor ponujal kot kraj z bogatim tovrstnim dogajanjem v zaledju, delno pa je bil izbran iz specifičnih socioloških in tudi osebnih spodbud.

Skupinsko preučevanje pustovanja v Mariboru se mi je že od začetka vsiljevalo kot nuja. Za šege letnega cikla je značilna prevsem njihova časovna zgostitev, nabitost gibanja, kar po eni strani pomeni, da je kulturno dogajanje takrat na nek način metaforično in omogoča strnjen način odkrivanja kulturnih determinant ter stika med državo, religijo in ljudskim, o čemer je veliko razmišljal že Niko Kuret. Po drugi strani pa so ti dogodki neponovljivi in je vsakršen pogled v preteklo dogajanje brez poprejšnjega dokumentiranja dejanske akcije na terenu nezadovoljiv. Preučevanje prazničnega dogajanja zahteva podrobno pripravo in čim boljše poznavanje terena, da lahko znotraj navidezne spontanosti razberemo in beležimo tisto, kar je tipično, z vsemi omejitvami, ki jih zaobsežemo z oznako "subjektivnost". Pri preučevanju arhitekture, obleke, prehrane itd. – vsakdanjika v pravem pomenu besede – lahko tematiko spoznavamo sproti, ker so vzorci vselej prisotni in jih pri informatorjih ozaveščamo ali vidimo ne glede na čas, ki smo si ga izbrali za raziskavo. Seveda pa tudi znotraj teh področij beležimo spremembe. Vsakdanje potemtakem v našem primeru ne nastopa kot socialno, statusno ali materialno določilo, temveč predvsem kot časovna protiutež metaforičnim, nevsakdanjim praksam, ki so nujne, ker prav one vzpostavljajo simbolno koherenco običajnega družbenega vsakdanjika. Mesto je praviloma bolj odprto za vsakršne spremembe in nova organizacijska načela, zato prazniki hitreje spreminjajo obliko in prizorišče. Mariborsko

prizorišče doslej še ni bilo slikovno ali pisno sistematično dokumentirano, kar nam je povzročilo precej organizacijskih težav.

Ker nameravam na temo predpusta v Mariboru napisati diplomsko nalogo, sem pri pripravah na terensko delo iskal primeren kompromis med zahtevami Inštituta za narodopisje in zahtevami Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo na fakulteti. Tako sem postavil sledeča izhodišča:

- Maribor je mesto s približno 130.000 prebivalci in s temu primerno urbano površino. Lahko bi znotraj tega izbral specifično socialno skupino, npr. predšolske otroke, vendar bi spoznanja težko vključil v kontekst z ostalimi temami na zgoščenki. Zaključki bi le potrjevali univerzalnost etnološke metodologije, kar pa ni bil cilj projekta. Potrebno je bilo torej zajeti pojav čim bolj splošno in tipično.

- Podprojekt je tako dobil naslov "Pustovanje in karneval v Mariboru". Ena plat pustovanja so prireditve in zabave v lokalih, šolah in vrtcih, druga plat pa mestni mimohod mask po ulicah in zbor na Trgu svobode.

- Enemu samemu raziskovalcu je potemtakem nemogoče zajeti vse mestno predpustno dogajanje. K sodelovanju sem povabil omenjenih osem sodelavcev. Razdelili smo se v dvojice, ker smo tako lažje zajeli intenzivnost dogajanja in opazovali vse izseke, ki so se nam zdeli pomembni, in jih poudaril v predloženem vprašalniku: o času, obiskovalcih, prehrani, pijači, glasbi in plesu. Odgovori na ta vprašanja omogočajo primerjavo s tradicionalnim ruralnim tipom karnevala. Raziskovalni par sta sestavljala domači in gostujoči študent. Prišlek je namreč v petih dneh, kolikor je bival v Mariboru, sam v nekakšnem kulturnem prehodu, zato dogodke odčitava drugače kot domačin.

- Sam sem se znašel v precej nezavidljivem položaju. Nastopal sem kot organizator bivanja študentov iz Ljubljane, koordinator posameznih nalog in prostorov preučevanja, raziskovalec pod vodstvom Inštituta za narodopisje in snemalec videodokumentacije, ki bo sestavni del zgoščenke. Terensko popisovanje-raziskovanje sem prepustil sodelavcem, da bi se lahko posvetil koordinaciji in snemanju.

Vsako od pustnih zabav je spremljal raziskovalni par, ki je dogajanje opazoval po napotilih vprašalnika in s tem na nek način beležil vrhunce dogajanja, pa naj je šlo za časovne, prostorske ali kostumske vidike. Po vprašalniku je namreč mogoče sklepati le o globalni dinamiki in to na osnovi primerjave več zaporednih stanj. S fotoaparati pa so iskali primerne poze za predstavitev kostumov in torej tudi s tem iz celotnega gibanja trgali izbrane trenutke.

Sam sem zato skušal prikazati gibanje oz. dinamiko v okviru teh privilegiranih trenutkov, predstaviti govor mask in njihovo idejnost ter obnašanje

pred objektivom, skratka, s kamero izraziti vse tisto, kar z ostalimi pristopi in pripomočki ni mogoče. Tak pristop bo opravičil prikaz posnetkov na zgoščenki.

Večina zabav se je dogajala v soboto 17. februarja. S sodelavko, ki me je opozarjala na aktivnosti zunaj snemalnega polja in hkrati spraševala informatorje, sva v tem večeru obiskala štiri zabave: v Domu upokojencev, v Hotelu Slavija, v Narodnem domu in na Snežnem stadionu pod Pohorjem. Tako sem imel občutek, da v vsak prostor stopam kot poročevalec, potem pa se zavestno zadržujem ob posameznih, za etnologijo povednih dejavnostih.

Kaj je etnološko povedno? Pustna maska transformira posameznikovo osebnost, torej obnašanje. Četudi namen maskiranja v sedanosti in v mestu na splošno ni tako kozmično ritualen, kot naj bi bil v davni preteklosti in se delno še sedaj kaže na vasi, se večina gostov zadržuje v bolj ali manj idejno zaključenih skupinah in uprizarja prave male drame ali igrane odnose med vlogami mask, ki jih predstavljajo.

Posnetki so zato nekakšna mešanica gledališkosti, fiksne snemalnega kota in pozicije ter zabavnosti in plesa. To se kaže tudi v razgibanosti, ki na posnetkih nastane zaradi kadriranja in montaže v kameri. Znova moram poudariti, da je pustovanje v mestu pač splošna in čimbolj sproščena zabava, zato je nabita z vsemi mogočimi dogodki, gagi in domislicami. Fiksna pozicija kamere nikakor ne predpostavlja dolgočasnosti posnetkov. Vendar vsaka akcija čez čas izgubi naboj in s tem smisel beleženja, po drugi strani pa je dogajanje tako raznoliko, da s predolgim zadrževanjem na enem mestu zamudiš dogajanje na drugem.

Za pustno šemo v celoti je najpomembnejša obrazna maska in njena manifestacija, za kamero pa to pomeni snemanje v velikem planu. Ples v obliki kola je še vedno najpriljubljenejši način skupinskega plesa, ki motivira skoraj vse udeležence. Kroženje maskirancev v kolu ali kači je primerno za snemanje bližnjih planov. Iz ene pozicije snemamo mimohod različnih mask. Ker so v kadru kratek čas, jih ne moti, če se s kamero približaš na pol metra. Ob tem se zabavajo, pačijo ali pa te popolnoma ignorirajo.

Mejo posameznikove intimnosti sem prestopil tudi na drug način – s snemanjem intervjujev. Spraševanec je daljši čas izpostavljen očesu kamere, zaradi česar hote ali nehote spremeni običajno vedenje. Na kamkorder Canon-E300 se ne da priključiti zunanjšega mikrofona, zato sem s kamero dobesedno silil v obraze intervjuvancev, a je bil tonski posnetek še vedno dokaj slab. Zvočna kulisa zabav je bila premočna, da bi si lahko obetal dober zvočni posnetek govora v bližnjem ali srednjem planu.

Zadrega je v tem, da s kamero, prav tako kot običajni raziskovalci, iščeš pravo ravnotežje med prostim tekom dogodkov oz. čistim beleženjem skupinske dinamike v srednjem planu ter slikami maskirancev v bližnjem in velikem

planu, kar jih na nek način vznemiri in zmoti normalni tok zabave. Za uspešen prestop praga zaupanja in vstop v intimno sfero je nujno potrebna delna identifikacija z udeleženci in zabavo, zaradi česar lahko izpadeš neresno.

Pri snemanju norčave zabave je pač treba še posebej dobro obvladati metodiko, kamero in kompozicijo, da lahko v kratkem času, ko opaziš pomembno aktivnost ali ko odtegneš intervjuvanca od skupine, posnameš brezhibno podobo. Neresnost je potemtakem le zunanji, varljivi videz raziskovalca. Neresnost je pravzaprav varljivi videz vseh udeležencev predpustnih zabav. Krinke so takrat pravilo. Kako naj boš resen na tak dan? To pomeni, da se raziskovalna etika nujno prilagaja etiki raziskovanega.

Omenjena neresnost je rezultat terenskih izkušenj. S sodelavci pri raziskavi pa smo se že pred odhodom na teren zavedali, da bomo s strogimi znanstvenimi nameni znotraj popolnoma razigranih pustnih skupin delovali kot tujek. Sklenili smo, da se tudi sami delno maskiramo. S svojo radovednostjo smo potem pač predstavljali neke vrste "firbce". Maskiranje pred odhodom na teren je prav tako dokumentirano na video posnetkih.

Poleg omenjenih večernih zabav sem posnel rajanje v enem od otroških vrtcev v središču mesta in pustno zabavo v O.Š. Bojana Iliča. Kako bi potem s snemalnega vidika primerjal posamezna pustovanja? Ugotavljam, da otroke in upokojence kamera običajno zmoti bolj kot ostale med tema dvema starostnima mejama. Zato so bolj nagnjeni k zavestnemu ali nehotenemu poziranjju. Ko mislijo, da ji snemamo, z gibanjem pretiravajo ali pa pred kamero enostavno obstojijo, kot pred fotoaparatom. Mislim, da gre pri obeh omenjenih skupinah za fascinacijo nad novim in neznanim. Otroci se tako ali tako vpeljujejo in venomer radovedno učijo, starejšo generacijo pa po vsemu sodeč popularizacija video tehnologije ni dosegla.

Naslednja značilnost je uporaba dodatne razsvetljave. Otroci in upokojenci ne zatemnijo prostorov in jih ne opremijo z light-show lučmi. Kvaliteta slike je zato boljša kot pri posnetkih zabav odraslih. Za osvetljevanje sem uporabil na kameri vgrajeno luč, ki je kameri žrla baterije, meni pa živce.

Težav s svetlobo pa nismo imeli v torek, 20. februarja, na sončni dan pustne povorke, ki se je odvijala med 14. in 18. uro. Pri snemanju se mi je pridružil dr. Naško Križnar iz Avdiovizualnega laboratorija ZRC SAZU, tako da sta dogajanje snemali dve kameri. Povorko so sestavljali okrašeni traktorji in kamioni ter kombiji iz Razvanja, Pernice, Zrkovc in nekaterih drugih okoliških krajev. Glavnina se je zbrala pred gasilskim domom v Razvanju, kjer so se udeleženci okrepčali za boljše razpoloženje in krenili na vožnjo do mariborskega Trga svobode. Na čelu povorke je bil traktor-zmaj, potem traktor z Dionizi na prikolici, kamion, ki je uprizarjal jedrske poskuse z napisom France, kamion

z zelenimi ženskimi figurami zastopnic Greenpeacea in dvema muzikantoma, kamion, poln "ciganov" ter traktor z ogromnim Zelenim Jurijem in harmonikašem. Iz posnetkov je razvidno, da so vsi vestno odigrali svoje vloge, za kar so nekateri kasneje dobili tudi nagrade na Trgu svobode.

Povorka je imela seveda značaj turistične prireditve, zato so skoraj vsi radi nastopali pred kamero in demonstrirali glavne značilnosti svoje maske. Ker so bile vse maske na vozilih kot na nekakšnem odru, je prišla do izraza gledališkost povorke. Osnovni smisel povorke je v tem, da mestu pokažejo svojo ustvarjalnost in zabavnost, zato je nastop pred kamero za njih malenkost, ki nujno sodi zraven. Prejšnja leta so tudi sami snemali povorko.

Pomembno se mi zdi, da so kadri priprav v Razvanju daljši od prejšnjih, posnetih na sobotnih zabavah. Z dodatno kamero je bilo dokumentiranje precej olajšano, ker sva se z dr. Križnarjem vsak po svoje sprehajala med vozili in se lahko za daljši čas ustavljala pri eni dejavnosti.

Povorko smo do Maribora dvakrat prehiteli in jo tako posneli še med vožnjo. Dr. Križnar ji je potem sledil skozi mesto, sam pa sem se priključil sprevedu maskiranih pešcev, ki se je od Glavnega trga valil proti Trgu svobode. Gneča je bila nepopisna – okoli 5000 ali več ljudi. V stalnem premikanju množice se zato plani neprestano mešajo. Posnetki niso nič boljši, kot bi jih napravil od množice preplavljen zbegani turist.

Glavni pobudniki zabave na Trgu svobode so bili nastopajoči, ki so se vrstili na velikem odru in mestni veljaki, ki so podeljevali nagrade. Dr. Križnar je snemal množico s hodnika mestnega gradu, sam pa sem posnel nastopajoče od blizu, izpod odra, in, kot je rekla ena od sodelavk, modno revijo mask na odru. Množica pod odrom je bila tako stisnjena in zato skoraj negibna, da med fotografskim in video posnetkom ni prave razlike. Smiselno je bilo le snemanje na odru, streženje pijače in hrane pri stojnicah ter nekaj kadrov vzporednega dogajanja, npr. odnos med starši in otroki, odnosi med gledalci itd. Gledalci so bili večinoma starši z otroki. Te pa je nekajkrat zmotila prisotnost kamere ali pa klovna, ki se je skrival za njo.

Kaj lahko na osnovi povedanega sklepam o dokumentarnem video gradivu in kako naj strnem izkušnje?

1. Predpriprava in temeljito poznavanje terena sta nujna, če hočemo v kakovosti izbirati tipično in iz pravih pozicij posneti dovolj kakovostno podobo.

2. Najprimernejšo snemalno ekipo sestavljata dva, eden v funkciji snemalca, drugi v funkciji asistenta, pomočnika pri iskanju aktivnosti zunaj snemalnega polja, beležnika spremnih dogodkov ter v funkciji spraševalca informatorjev. Uigrana dvojica se hitro vklopi v vsakršno dogajanje. Eden je premalo, trije

ali več so moteči in odveč.

3. Ni priporočljivo, da se snemalec vedno in povsod oprime hladnega znanstevnega pristopa k snemanju gradiva. Bolje je, če se prilagaja razpoloženju raziskovanega in na ta način odvrne pozornost od svoje prave namere.

4. Prazniki so posebej hvaležna tema za snemanje, ker izničijo prislovno dolgočasnost vsakdanjega dogajanja, ker se protagonisti v žaru svoje aktivnosti ne ozirajo na snemalno ekipo in ker se na ta način doseže močan vtis dokumentarnosti.

5. Avtentičnost posnetih aktivnosti je odvisna tudi od starosti akterjev. Otroci in starejši ljudje se prej odzovejo na snemanje, kar je treba upoštevati pri analizi posnetega gradiva.

6. Vsak etnološki film mora biti dopolnjen s spremnim besedilom, v katerem predstavimo in opravičimo snemalne postopke ter vsebino. Šele spremno besedilo in klasična raziskava predmeta dasta filmu želeno dokumentano vrednost.

Peter Simonič
Staneta Severja 13
2000 Maribor

TV MOZAIK

Oddaja slovenskih televizijskih programov Deželnega sedeža RAI za Furlanijo Julijsko Krajino kot dokument skupnosti, v kateri nastaja

Živa Pahor

TV Mozaik je enourna mesečna oddaja, sestavljena iz petih, šestih prispevkov. Po zasnovi je TV Mozaik namenjen pričevanju ali dokumentiranju življenjskega utripa pri nas, kar pomeni v treh obmejnih pokrajinah dežele Furlanije-Julijske Krajine v Italiji, kjer živijo Slovenci. TV Mozaik obravnava predvsem kulturo, družboslovne pojave in naravno okolje. Gospodarstvo in politika sta prisotna le posredno. Že po svoji vsebini je torej oddaja zanimiv dokument za družboslovne raziskave.

Na končni izdelek in na njegovo dokumentarno vrednost seveda vplivajo delovni pogoji. Oddaja nastaja v podjetju in ne v znanstveni ustanovi. Delo torej ne poteka tako, kot bi potekalo, če bi npr. znanstveni inštitut pripravljajl dokumentarec za televizijo. Še drugače pa bi menda nastajala video dokumentacija samostojnega raziskovalnega dela.

Posebno na sedežih RAI je poudarjena časnikarska, informativna dejavnost medija. Veliko snemalcev je vajenih predvsem snemanja video gradiva za poročila, v katerih je vloga slike drugačna kot pri drugih oddajah. Uporaba slike je pri časnikarskih prispevkih veliko bolj simbolična oz. ilustrativna. Njihova kratkost izključuje možnost poglobitve v vsebino predstavljene slike. Prikazana podoba mora biti hitro razpoznavna. Ni časa za detajle. Uporabljeni so le, če je njihova sporočilnost zgoščena.

Različna vloga slike učinkuje tudi na tip posnetkov in na najpogosteje uporabljene plane. Zgovoren primer je pogosta uporaba velikega plana pri intervjujih. Pri tovrstnem izrezu, pri katerem je oseba vidna le do ramen, je gledalec prikrajšan za podatke, ki bi mu jih lahko nudila mimika rok ali izraznost telesa, ter za podatke, ki jih lahko posreduje prostor, v katerem se pogovor odvija. Podobne specifičnosti se dogajajo tudi v montaži. Namembnost Deželnega sedeža je razpoznavna tudi pri tehnični opremi ter pri količini dodeljenih snemalskih ekip ali pri količini ur, dodeljenih za montažo.

Posebna težava, s katero se soočamo slovenski uslužbenci, je dejstvo, da razen enega snemalca in enega montažerja ne prvi ne drugi ne znajo sloveščine, kar obremenjuje delo in krni izdelke. Naj opišem le eno možno situacijo: pri snemanju gledališke igre lahko snemalec prekine snemanje ravno sredi

stavka, ne pa ob zaključku misli, ki jo nastopajoči izraža. Posnetek je potem seveda neuporaben.

Tudi specifičnost medija, za katerega oddaja nastaja, vpliva na končni izdelek. V tem smislu sega njegov vpliv že v samo nastajanje gradiva. Reakcija ljudi je, vsaj delno, različna, če se jim kamera predstavi kot "raziskovalni pripomoček" ali če se jim predstavi kot "televizija". Snemanje za "televizijo" lahko negativno vpliva na spontanost nastopajočega, na njegov vizualni in zvočni nastop, saj najprej pomisli: "Vsi me bodo videli!".

Časovna omejitev lahko prav tako negativno vpliva na vsebino. Posamezni prispevek ne sme biti predolg, ker bi se gledalec začel dolgočasiti in bi z daljincem poiskal zanimivejšo oddajo. Običajno naj bi bili prispevki dolgi od tri do največ petnajst minut. Kratkost pa seveda vpliva na poglobljenost informacije, ne le neposredno po načelu manj časa – manj podatkov, temveč tudi posredno, z ustvarjanjem stresnega položaja intervjuvanca. Problem je ponavljanje: če se intervjuvanec zmoti, je najbolje, da sam ponovi, da bi bilo čim manj rezanja; pri ponavljanju pa večkrat izpadejo že izrečene informacije. Problem rezanja izjav je možno obravnavati kot pravi etični problem, do katerega prihaja zaradi časovnih omejitev oddaje.

Želje in zahteve povprečnega TV gledalca prav tako vplivajo na nastajanje gradiva. Pri tem mislim povprečnega gledalca italijanske televizije, ker imam občutek, da so okusi in navade televizijskih gledalcev v Sloveniji drugačni. V preteklosti je gotovo bilo tako. Danes, žal, slovenskih kanalov marsikdo ne vidi več.

Izdelek mora torej odgovarjati določenim standardom "atraktivnosti". Celotni prispevek mora biti predvsem estetsko privlačen. Raziskovalec, etnolog, sociolog ipd., je pripravljen sprejeti in pozitivno vrednotiti tudi estetsko oporečno sliko. Svojo pozornost osredotoča predvsem na njeno vsebino. Televizijski gledalec se manj zanima za vsebino in v sliki išče predvsem lepoto in posebnost. Tudi osebni okus snemalca ali režiserja vpliva na nastajanje slikovnega gradiva. Za marsikoga objektivnost pri snemanju ni enako pomembna kot za raziskovalca. Iskanje "lepega" privede do ustvarjanja umetne, nenaravne scene. Če je npr. urad, v katerem se odvija intervju, siv in neprivačen, ga lahko snemalec zaradi osebnih estetskih standardov ali z mislijo na povprečne gledalce s kamero olepša. Lahko tudi spremeni razpored pohištva ali oseb, ki so v prostoru, samo, da bi bila scena očesu prijetna.

Pri televizijskih posnetkih postaja vse bolj pomembna tudi zunanja akcija. Statičnih slik, podobnih fotografijam, je v televizijskih oddajah vse manj, kar je sicer razumljivo, vendar pri tem televizijska slika tudi izgublja nekatere podatke. Mirujoča slika sme ostati na ekranu od dveh sekund in pol do največ

šest sekund. Prepričani smo, da se povprečni gledalec daljše slike naveliča, raziskovalčevo oko pa je seveda pri opazovanju natančneje in bolj potrpežljivo.

Iz istega razloga montažerji intervjuvance "pokrijejo" z drugimi slikami, da bi bil prispevek zanimivejši, s tem pa se izgubi sporočilnost obrazne in telesne mimike osebe, ki govori. Razlogov za "pokrivanje" je več: potreba po akciji, skromna raven pozornosti gledalca in časovna omejenost, zaradi katere je treba v kratkem času čimveč pokazati. Čeprav so odstopi od standarda ob posebnih priložnostih možni, naj bi bil intervjuvanec pri svojem prvem nastopu viden približno štirideset sekund, pri naslednjih nastopih pa tudi manj.

Specifičnost medija vpliva tudi na zvočno stran prispevka. Tudi pri jezikovni plati ni pomembna le vsebina, pač pa tudi oblika posredovanega sporočila. Običajno se pogovor odvija v zbornem, tj. knjižnem jeziku. Uporaba knjižnega jezika lahko pri intervjuvancu ustvari občutek manjvrednosti. Iz strahu pred "napačnim govorjenjem" lahko svoje odgovore skrajša, lahko pa skuša zadostiti pričakovanjem in se skuša izražati zborno, kar se seveda sliši zelo nenaravno. Urednik nikakor ne more mimo tega pravila, medtem ko za intervjuvanca, ki ne uporablja knjižnega jezika, obstajajo razbremenilne okoliščine, npr. specifičnost manjšinske stvarnosti.. To velja predvsem za Slovence v videmski pokrajini, saj nimajo možnosti izobraževanja v materinem jeziku in ne poznajo knjižne slovenščine. (Edini slovenski šoli v videmski pokrajini sta zasebni vrtec in osnovna šola v Dvojezičnem šolskem centru v Nadiških dolinah.) Pri tem pa nastane nov problem in sicer dejstvo, da so narečja v videmski pokrajini za marsikaterega Slovenca s Tržaškega ali Goriškega težko razumljiva. Zato narečne govorce včasih prevajamo s podnapisi.

Večkrat je potrebno glasbeno podložiti oddajo, saj bi se sicer prispevek zdel gledalcu preveč prazen.

K omejitvam in težavam spada še nravni problem razkazovanja intimnosti intervjuvanca.

Vendar bi za marsikateri zgoraj nakazani vpliv televizijskega medija na dokumentacijsko vrednost video gradiva lahko trdila, da ni izključna lastnost televizije. Posnetki, ki nastanejo za televizijo, in posnetki, ki nastanejo ob znanstvenem raziskovanju, mogoče nimajo manjše ali večje dokumentaristične vrednosti. Verjetno gre tu predvsem za različen način dokumentiranja oz. za različen tip dokumenta. Objektivnosti ni mogoče doseči niti v znanosti. Življenjski nazor raziskovalca in njegovo psihofizično stanje vplivata na gradivo in na končni izdelek. Vprašanje je npr., kolikšna je dokumentacijska vrednost posnetkov, ki nastanejo, ko nekdo za raziskovalca pred kamero obnovi neko šego? Morda ima večjo vrednost slučajno ujeti dogodek. Kot sem že nakazala, lahko kamera vpliva tudi negativno na intervjuvanca pri etnološki oz. sociološki

raziskavi, kar velja že za fotografski aparat. Tudi problem časovne omejitve ni izključno televizijski problem, vsaj kar se dolžine tiče. Nihče ne more predvajati tridnevnega filma o tri dni trajajoči poroki. Vsaka redukcija pa omejuje možnost poglobitve v določeno tematiko.

Vendar tudi pri snemanju za televizijo, ob atraktivni produkciji, ki pride na ekran, nastaja bogat video arhiv. Posebni politični, kulturni in zgodovinski pogoji, v katerih nastaja oddaja, spreminjajo preprosto ustvarjanje arhiva v slikovno in zvočno dokumentiranje obstoja Slovencev v Italiji. Glede na skoraj popolno pomanjkanje kateregakoli drugega nezasebnega vira vizualnih podatkov se stvari lotevamo na posebno odgovoren način. To je namreč mlada in dolgo pričakovana manjšinska televizija – dolgo pričakovani državni TV medij, ki je na nekaterih območjih tudi edini vidni slovenski televizijski program. Takšno stanje pa nedvomno vpliva tudi na ustvarjanje samih prispevkov za oddajo TV Mozaik. Z oddajami manjšina potrjuje svojo bit, svojo prisotnost na danem območju, z njimi ustvarja v svoji sredi večjo enotnost in kohezijo, se pravi, da sama sebe narodno osvešča. Medij v našem primeru služi kot sredstvo etnične identifikacije. Na žalost slovenski program tretje mreže RAI vidijo le v delu tržaške pokrajine in v delu goriške pokrajine. Na Tržaškem ni v celoti pokriti niti Kras. Oddaj pa sploh ni mogoče videti v videmski pokrajini. Za vidljivost je odgovorno Ministrstvo za pošto in telekomunikacije.

Zaradi vseh teh okoliščin dobi pojem “pri nas” specifično obarvanost: politično, če upoštevamo npr. odločitev, naj bodo v oddaji zastopane vse pokrajine (čeprav vse ne vidijo TV signala) in etnološko, če upoštevamo poudarek na narodnostni tematiki, čeprav se zavestno izogibamo pretiranemu poudarjanju slovenskosti.

Narodnostni trenutek vpliva tako na izbiro tematike kot tudi na pristop k dani tematiki. Marsikateri prispevek TV Mozaika gleda na svet z manjšinsko optiko. Prispevek o cvetličarstvu v tržaški pokrajini se začneja s spominom na “naše” ženske s Krasa, ki so hodile prodajat rože v Trst. V prispevku o upokojencih sta sodelovali izključno slovenski društvi upokojencev iz Gorice in iz Trsta. V prispevku o mladih je bila v žarišču “naša” mladina. Splošna je tudi težnja po izbiranju slovensko govorečih intervjuvancev. Posege italijansko govorečih intervjuvancev pa prevedemo.

Slovenske oddaje tretje mreže RAI niso samo televizija v slovenščini, pač pa predvsem televizija ZA Slovence, vsaj kar se tiče programske usmeritve. Oddaje so zato v določenem pogledu lokalistične, verjetno pa prav ta značilnost pomeni dodatno dokumentarno vrednost. Njihova sporočilnost po eni strani izhaja iz njihove vsebine, po drugi strani pa iz izbire tematik in načina njihove obravnave. Dokument ni le to, kar nastane kot dokument, temveč vse, kar

lahko uporabimo kot dokument.

V danih pogojih je celo vprašljivo, ali bi resnejša oz. strokovnejša dokumentarna produkcija imela večjo vrednost od televizijske produkcije, ki kljub svojim stvarnim omejitvam navaja gledalce na pojem ohranjanja kulturne dediščine.

*Prof. Živa Pahor
Ul. F. Denzo 8
34124 Trieste/Trst
Italija*

ETNOLOGIJA IN FILM

Marjan Frankovič

Ko sem razmišljal o sodelovanju z etnologinjo dr. Marijo Makarovič v zdaj že nekoliko odmaknjenih zgodnjih osemdesetih letih ter v mislih preletel tematiko in naslove tedaj nastalih dokumentarnih filmov (Šentviška gora, Uroki, Mora, Od doma do kruha, Otroci pri delu, Bela krajina itd.), ki so bili plod tega sodelovanja ali pa smo jih šele načrtovali, sem se nehote spomnil tudi zadreg in okoliščin tega sodelovanja, omejevanja programskih in materialnih možnosti ter očitkov, češ, da smo na račun "kmečkih tem" izrinili iz mladinskega dokumentarnega programa vso sodobno urbano problematiko, da smo postali prezahtevni, da si izmišljamo teren za terenom in nepotrebne potne stroške, ker bi lahko navsezadnje zajemali tematiko v samem mestu, v neposredni bližini ali pa v skrajnem primeru – prenesli snemanja kar v studio. Tedaj so začeli na televiziji v nekem drugem programu z vsem žarom in pompom ter blagoslovom televizijskega vodstva in t.i. "kritiške javnosti" in tudi politike uprizarjati kontaktne studijske oddaje zabavno-rekreativnega tipa, ki so nereflktirano, vendar načrtno vnašale v program neznanske količine folklornega kiča, namenskih oz. priložnostnih "rekonstrukcij" vsega tistega, kar ne živi več, kar je izgubilo vso funkcionalno osnovo v sodobnem življenju, pa če to izgubo in s tem razlog za izginotje (običajev in predmetov materialne kulture, opravil, praznovanj in tradicionalnih medsebojnih odnosov) še tako obžalujemo. Seveda se lahko neka prihodnja ali pa že obstoječa etnologija, tako mislim danes, z vso upravičenostjo pozabava tudi s tem fenomenom, z opisom in analizo te vrste "avtentičnosti", nam poda prave vzroke zanjo in vse potrebne zaključke...

Tudi nas so vse pogosteje nagovarjali k uvajanju te populistične recepture. Ostro smo protestirali, ironizirali smo ponujene možnosti in veselo izzivali z vztrajnostjo in rezultati. Toda kmalu je prišlo do ostrega reza. Zamenjali so uredništvo, poleg nekaterih drugih so ukinili tudi vse dokumentarne mladinske in otroške oddaje, v zameno za vse to pa so podelili obsežne koncesije novemu uredništvu: za zasnovo in produkcijo (med drugim tudi) vseh abotnosti, ki se vlečejo do danes; predvsem pa so na stežaj odprli vrata nekritičnosti, žanrski neizčiščenosti – in t.i. "sproščeni improvizaciji pred kamero"... Bil sem pred dilemo. Alternativa, ki sem jo izbral, je bila drugače. Redaktor Jaša Zlobec je

zapustil televizijo, on pa je bil pravzaprav pobudnik našega sodelovanja z etnologinjo dr. Marijo Makarovič.

Vendar pa me je etnologija in odnos do nje spremljal dalje. Zato bom v nadaljevanju poskušal nanizati nekaj krajših, vendar načelnih in izhodiščnih razmislekov o odnosu med filmom in stroko (v našem primeru etnologijo), primernih za nadaljnjo razpravo ali vsaj obravnavo.

Naš prispevek seveda ne more biti prava študija ali znanstvena razprava, saj bi morali v tem primeru poseči globoko v ponekod že dodobra preorano polje teorije, v temeljne razsežnosti posameznih, posebej humanističnih strok, v filozofijo, metodologijo znanosti in estetiko, navajati bi morali referenčno literaturo, temeljito opredeliti osnovne pojme in tematsko razmejiti problemske sklope, podati bi morali historiat dosedanjih obravnav tega specifičnega odnosa, kritično bi morali obravnavati in se sklicevati na relevantna stališča drugih avtorjev ter sproti zavračati nesprijemljiva... Ker pa se močno zavedamo, da je odnos med filmom in znanostjo v praktični zavesti obeh vanj vpletenih strani (tako nas filmarjev, kot vas predstavnikov stroke) premalo reflektiran in o tem pri nas s častno izjemo Naška Križnarja nihče nič ne piše, želimo, da razmislek, ki sledi, spodbudi predvsem potrebo po tej refleksiji. Vsaka praktično-raziskovalna naloga s tega področja bi seveda zahtevala čas, sredstva in velik organizacijski ter analitični napor. Vsekakor pa bi bila dobrodošla, če že ne nujna in bi koristila tako stroki kot filmu.

Razmišljanje o odnosu med filmom in stroko (védenjem, znanostjo) nas slej ko prej pripelje do dileme med avtonomnostjo in služnostjo. Pri tem pa je vsaj glede filma treba takoj ugotoviti, da takšna dilema zahteva, pravzaprav že izostri njegovo dvojno obravnavo. Film je namreč po eni strani razvejan in dokaj izdelan (formaliziran) znakovni sistem, ki je vsestransko aplikabilen, po drugi strani pa je predvsem skupek vseh mogočih konkretizacij – že narejenih, načrtovanih ali samo možnih filmov, nekakšen neskončen filmski diskurzivni niz. Na ravni formalizacije koda je v našem primeru odločilnega pomena kodifikacija zvrsti in žanrov, na ravni diskurzivne prakse filma pa predvsem tisti žanrski in žanrsko mešani artefakti, ki so v svoji praktični izvedbi, bodo ali bi lahko vzpostavili takšen ali drugačen funkcionalni oziroma služnostni odnos s stroko, v našem primeru z etnologijo. Na tej točki razmišljanja moramo vplesti nujno pripombo, nekakšno vnaprejšnjo omejitev: zaenkrat ostajamo pri filmu in odnosu film – stroka ter ne nameravamo širiti obravnave na specifične reproduktivne, socialno-psihološke in medijske značilnosti televizije ter drugih avdiovizualnih sredstev distribucije. Televizija je v mnogočem prevladujoči producent, če že ne tudi edini garant obstoja in distribucije žanrov, ki nas v tej

obravnavi zanimajo. Toda v smislu kodificiranja izraznih sredstev, žanrov in zakonitosti avdiovizualne naracije ne vidimo njenega bistvenega prispevka. Vnaprej je treba opozoriti tudi na pomanjkljivo vpeljavo osnovne problematike, saj nismo začeli na začetku, pri osnovnem. Kaj je tisto, kar film vzpostavlja kot film? Film kot estetski fenomen?! Po čem je znanost znanost? Védenje in avtentično umetniško doživetje? Fikcijskost filmskih žanrov in zvrsti ter odnos do resnice ipd.? Taka in podobna vprašanja se bodo odpirala na nekaterih ključnih točkah našega razločevanja med filmom in stroko in bodo žal nepripravljenega bralca teh razmišljanj pustila nepotešenega. Namesto vnaprej izpeljanih zaključkov ali vsaj predpostavk kot odgovorov nanje mu bomo lahko postregli kvečjemu z mnenji – z ne dovolj osmišljenimi trditvami in stališči...

Kadar imamo v mislih strokovno oz. znanstveno razpravo, raziskavo ali študijo in jo skušamo oceniti, takrat uporabljamo pojme: relevantna, konsekventna, predmetu ustrezna, natančna, temeljita, temeljna, eksaktna ipd. Poskusite si predstavljati, kako bi bilo, če bi enake opredelitve ali njih nasprotja (netemeljit, neeksakten, nerelevanten ipd.) kar povprek aplicirali na filmske zvrsti in žanre, ne da bi posebej izpostavili katerega od njih, za katerega nemara res veljajo te opredelitve. In res obstaja zvrst filma (težko bi rekli žanr), ki se loči od ostalih zvrsti in to je film v službi stroke. Nekateri ga imenujejo znanstveni film, tudi namenski film ipd., in znajo njegove zvrstne in žanrske lastnosti do podrobnosti opredeliti. Registracijo slike in zvoka, njun odnos in zaporedje podrejajo pravilom znanstvene raziskave, modela, eksperimenta, dokumentacije. Logika, ki vodi kamero in montažo, je podrejena logiki stroke, v katere službi se film trenutno nahaja. Film je v služnostnem odnosu, odgovarja merilom stroke, znanosti, je v njeni funkciji in ni avtonomen.

Če bi hoteli razpredati dalje, bi kaj hitro ugotovili, da je edino v takem primeru filmski posnetek zares dokumentaren, saj je podvržen eksaktnim metodam preverjanja in kontekstualizacije, je takorekoč znanstvena slika stvarnosti. Njegova resnica je znanstvena resnica, strogo odmerjena z namenom raziskave, raziskovalno metodo in preverljivim kontekstom. Nikakršnih občutij podoživljanja, vživetja, katarzičnosti, večplastnosti in mnogopomenskosti, odprtosti, potujitvenih postopkov, estetskega zanosa, dramatičnosti ipd. ne prenese. Ostaja le za postopek znanstvene raziskave primerna objektivna logika in interes. Približno takšen, se dozdeva, bi moral biti t.i. znanstveni film. Takšen, v službi znanosti, se zdi, da tudi zares obstaja, izpolnjuje svoje poslanstvo in ga bo z vsako izboljšavo na področju tehnologije snemanja lahko izpolnjeval zmeraj bolj. Toda, boste takoj pripomnili, tudi v znanosti, še zlasti v humanističnih strokah, ne gre le za logiko in izračun, temveč tudi za intuicijo, slutnjo, figurativnost, hipotetičnost in avanturo. Navsezadnje so osrednji predmet nekaterih

disciplin prav tiste reči, ki smo jih hoteli v zgornjih vrsticah enkrat za vselej pregnati iz znanstvenega filma. Takoj lahko upravičeno zahtevamo: tudi ko vse to postane predmet znanstvenega filma, mora le-ta ostati strog, formalno izčiščen, podvržen merilom preverljivosti im znanstvenega eksperimenta, karkoli že to lahko znotraj posamezne stroke pomeni...

Tesno s to problematiko je povezan status in funkcija filma znotraj avdiovizualnega poročila. Čeprav je tudi v znanstvenem filmu objektivnost eksistencialno – ontološko gledano vprašljiva, saj je položaj opazovalca, zorni kot, izrez slike ipd. zmeraj hkrati tudi subjektivna izbira, je vendarle poročilo glede na stroga merila znanstvenega filma veliko bolj ohlapno in subjektivno. Kljub temu pa vsebuje nekaj, česar znanstveni film zaradi svoje programiranosti, preverljivosti in ponovljivosti postopkov ne vsebuje – namreč posebne vrste avtentičnosti, ki je ravno rezultat neponovljivosti, nepreverljivosti in enkratnosti takega poročila. Njegova dokumentarnost je v strogem smislu zgolj dokumentarnost drugega reda, občutek avtentičnosti, ki ga vzbuja v gledalcu-poslušalcu pa je podoben tistemu, ki je za določeno zvrst fikcije še prav posebej zanimiv in nujen (za dokumentarni filmski žanr).

Tako smo se posredno dotaknili fikcijskosti filmskih žanrov ter avtentičnosti filmskega doživetja. Fikcijskost je ena od osnovnih obeležij filmskih zvrsti in žanrov, o katerih doslej še nismo naravnost spregovorili. Na tem obsežnem prizorišču, ki zajema vse igrane in dokumentarne fikcijske zvrsti in žanre, se odnos do znanosti ne neha, temveč se daljnosežno obrne. Obrne se služnostni odnos. Različne veje človeške dejavnosti, discipline in stroke pomagajo filmskim ustvarjalcem vzpostavljati pogoje za tisto bistveno, za kar pri pravem filmu gre, za avtentičen umetniški doživljaj. Avtentičnost dokumentarnega s področja interesa katerekoli od omenjenih strok lahko samo pripomore k fikcijskosti in s tem k umetniški prepričljivosti. Vsaka rekonstrukcija, ki pripomore k vtisu zgodovinske, etnografske ipd. prepričljivosti in verodostojnosti, pomaga v dobro zamišljeni zgodbi ali dokumentarnem prikazu podpreti avtentična občutja, identifikacijske mehanizme in doživetje novega, ki se na ta način vzpostavi, nov – filmski svet, če hočete – fikcijo...

Marjan Frankovič
Televizija Slovenija
Kolodvorska 2-4
1000 Ljubljana

BELA KRAJINA V ETNOGRAFSKEM FILMU

Ivan Nemanič

Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije je v preteklih treh desetletjih prevzel večino nacionalne kulturne dediščine na filmskem traku. V svojih depojih hrani več kot 2400 slovenskih dokumentarnih, igranih in animiranih filmov. Med njimi vsebujejo številni filmi etnografsko sporočilo o ljudskih običajih, navadah, folklori itd. V referatu bom predstavil nekatere filmske zapise o etnografskih značilnostih Bele krajine. Primerjal bom sporočila etnografov o Beli krajini s filmskimi posnetki v Slovenskem filmskem arhivu.

V Belo krajino so tako v preteklosti kot danes prihajali obiskovalci s kočevske strani z vlakom in preko Gorjancev po nekdanji banovinski cesti. Ko se cesta na "vahti" prevesi proti Jugorju, se popotniku odpre razgled, ki sega na jugu preko Kolpe, na desni do neprehodnih kočevskih gozdov. Na severni strani se dvigajo Gorjanci, ki Belo krajino ločujejo od dolenske pokrajine. Geografska lega je močno vplivala na zgodovinski in kulturni razvoj deželice pod Gorjanci. V stoletjih so se v Beli krajini izoblikovale svojevrstne šege in običaji, ki so se ohranili vse do 20. st.

Belokranjci so se oblačili v noše iz doma stkanega platna. Spomladi so zasejali njive z lanom in konopljo. Lan je živomodro cvetel in pritegnil pogled že iz daljave. Ko je dozorel, so ga populili in ga prostrli po vrtovi in košeninah, na soncu in dežju, da se je pobelil. Nato je bilo z njim še veliko dela. Ko je prišla na vrsto teritev, so žene in dekleta iz sosednjih hiš prinesle trlice in jih namestile na vrtovih. Gospodar je poskrbel, da je bil lan posušen. V sušilnici nad obzidanim kuriščem je namestil iz šibja pleteno leso in nanjo namestil plasti lanu. Ves dan je pridno dolagal gorivo. Trlice srečamo v Beli krajini od Vinice do Metlike. Predivo so nato žene predle na kolovratih, ki so jih poganjale z nogo, in med spretnim sukanjem je nastajala nit. Ponekod, zlasti na območju Preloke, so se žene zvečer zbirale v posameznih hišah in predle v skupinah. Pripovedovali so, da gredo na "prelo". Na območju metliške občine so nosili obleke iz domačega platna še vse do 1. svet. vojne, razen meščanov. Moška bela srajca se je ohranila vse do 2. svet. vojne. Zadnje tkalce srečamo v Adlešičih še pred 2. svet. vojno. O tkalstvu v Metliki piše Božo Račič v publikaciji *Domače tkalstvo v Beli krajini (1951)* in omenja lepe brisače "otirače" z ličnimi

vezenimi ornamenti.

Ples je bil v življenju Bele krajine nepogrešljiva sestavina družabnega življenja. Belokranjsko plesno izročilo je predstavil Mirko Ramovš v knjigi *Polka je ukazana* (1995). Ugotavlja, da je zanj značilna večplastnost v koreološkem, glasbenem in tekstološkem pogledu. Prvo skupino plesov, ki je tudi najstarejša, bi lahko imenovali avtohtono. V Metliki in Črnomlju sta nastali in se ohranili metliško in črnomaljsko kolo, ki ju štejemo med najstarejše plesno izročilo na Slovenskem. Plesalci se po zavojih sprehodijo skozi vratca (most) dvignjenih rok dveh plesalcev. Podobno tečejo plesalci skozi vratca v plesu *Al'* je kaj trden ta vaš most, ki ga plešejo v Metliki, Črnomlju in Predgradu. V Metliki se je ohranila plesna igra rešetca, ki je verjetno ostanek svatbenih iger.

Na območju Kolpe je prihajal do izraza uskoški kulturni vpliv. Počasnemu plesu ob spremljavi pesmi sledi poskočno "nemo" kolo brez instrumentalne ali pevske spremljave. Tako so plesali na Vinici in v Poljanski dolini, kjer so se med Slovenci naseljevali Uskoki, in v popolnoma uskoških vaseh, npr. v Bojancih. Tam so do današnjega dne ohranili nemo plesanje, ki ga imenujejo *mutasto kolo*. V Poljanski dolini so nekdanjemu nememu plesu, imenovanemu "na trumf", dodali glasbeno spremljavo. Ohranili so pesem *Pobeležo pole*. Primerjava nemih plesov s plesi dinarskega območja kaže vpliv uskoške kulture. Verjetno je tudi metliški "turn" uskoškega porekla, saj spominja na črnogorsko kolo na kolu.

Poleg uskoških plesov so se v 19. st. začeli širiti plesi iz srednjeevropskega prostora, med njimi zlasti štajeriš, zibenšrit in mlajši šotiš, špicpolka, šuštarpolka, valček, polka, plesne igre povštrtanc, ples s stolom, metlo. Ti plesi so prihajali z Dolenjske in Kočevske. Največ so jih plesali pod Gorjanci in pod Mirno goro.

V kraje ob Kolpi se je razširil s Hrvaške ples "hrvacki", ki ga v Preloki imenujejo *svatovsko kolo*. Dva para se v kolu hitro vrtita. Z Žumberka se je na območje Metlike razširil ples "mígača" z izrazitim bočnim gibanjem.

Jurjevanje se je ohranilo do konca 1. svet. vojne. Nato so mu umetno podaljševali življenje s folklornimi prireditvami. Učenci viniške osnovne šole na jurjevo, 24. aprila, oblečejo bela oblačila in z Zelenim Jurijem obiskujejo po vaseh domačije in zbirajo darove, zlasti jajca. V Črnomlju se je uveljavila vsakoletna turistična prireditev Jurjevanje.

Maja 1933 so se v Belo krajino napotili fotoamaterji iz Ljubljane. Potovali so z vlakom, vodil jih je znani ljubljanski drogerist in trgovec s fotomaterialom Beno Gregorič, po rodu Belokranjec. V Novem mestu se jim je pridružil Božidar Jakac, ki je s filmsko kamero spremljal potovanje in posnel daljši film z naslovom *Gregoričev fotoamaterski izlet v Belo krajino*. Jakca je zlasti pritegnil

nastop folklorne skupine v Črnomlju, ples, ki je v navadi pri jurjevanju. Plesalci v narodnih nošah so zaplesali kolo okrog Zelenega Jurija, mladeniča, ki se je odel v zelenje. V nekem filmskem kadru prepoznamo Metoda Badjuro, ki sredi kola snema svoj film o Jurjevanju v Črnomlju. Prav na podlagi tega posnetka smo lahko natančno datirali Badjurov film. Iz raznih virov dobro vemo, da so fotoamaterji potovali v Belo krajino 7. maja 1933. Istega dne se je odpravila druga skupina fotoamaterjev iz Ljubljane v Predgrad in Stari trg. Peljali so se z avtobusom. S filmsko kamero se jim je pridružil pianist Ivan Noč. Njegov film je Slovenski filmski arhiv prevzel pred nedavnim. Med drugim prikazuje zlasti domačine v narodnih nošah, ki so v Predgradu zaplesali kolo po taktih harmonikarja.

V letu pred 2. svet. vojno je Božidar Jakac ponovno obiskal Belo krajino in jo obšel s filmsko kamero od Adlešičev, Preloke, Črnomlja, Vinice do Predgrada. Na barvni film je posnel običaje, plese in druge etnološke zanimivosti. Iz črnomaljskega gradiva je nastal film Zeleni Jurij. Folklorna skupina v narodnih nošah je po obhodu mesta nastopila z Zelenim Jurijem na ploščadi nad meščansko šolo in na trgu pred gradom. Fantje so z rogovi trobili pomladne melodije. V Lahinjo so vrgli Zelenega Jurija, ki je nato srečno priplaval na breg.

Skoraj v vseh Jakčevih belokranjskih filmih se vrstijo plesi folklornih skupin. V Adlešičih skupina fantov in deklet na trati pleše ob spremljavi tamburašev kolo Lepa Anka kolo vodi. Dekleta v Bojancih plešejo "mutavo kolo". Fantje in dekleta v Preloki v narodnih nošah po sprehodu skozi vas na trati pri cerkvi plešejo "hrvatsko kolo" in "šimi polko". Tudi na Vinici plešejo kolo Lepa Anka kolo vodi in "povštrtanc". Za ples so igrali muzikanti s harmoniko, tamburaši, na Vinici pa muzikant Jazo – Janez Kruheč-Štefanič na instrument dipeljnjak. V Predgradu v filmu Ženitovanjski obred v Predgradu je Jakac posnel folklorno skupino, ki v narodnih nošah na robu vasi pleše predgrajsko kolo. Za ples je igral harmonikar. Poleti 1940 je bil v Metliki festival narodnih plesov z udeležbo folklornih skupin iz vse Bele krajine.

Folklorne skupine v narodnih nošah so na Pungartu predstavile plese Metliško kolo, Ali je kaj trden ta vaš most, Petelinji boj in Turn. Plesalci se lovijo v krogu, vodi jih vojarinka Marica Weisova (Zupaničeva). Po končanem nastopu se folklorna skupina ob spremljavi mestne godbe, ki ji dirigira Ivan Drobnič, napoti skozi mesto. Na Pungartu Metličani obujajo velikonočne šege – sekanje pisanic.

V Beli krajini je bilo v navadi kresovanje. Jakac je posnel kresni večer v Metliki. Nočni posnetek kaže plapolanje ognja in kresovalce s plamenicami. Dekleta v Adlešičih pletejo venec iz rož za kresni večer. Rože mečejo na strehe hiš. Če ostanejo rože na strehi, ima to določen pomen. V večini svojih

belokranjskih filmov nam Jakac predstavi kmečka opravila, obdelavo polja v tistem času, npr. sušenje sena, seno v stogih, grabljenje sena, nakladanje sena na voz, pšenične snope v kopicah, oranje z volmi in lesenim plugom, brazde na njivi, obdelovanje vinograda z motiko, žitno klasje v vetru, koruzno polje, žanjice v rutah s srpi žanjejo žito. Jakac je posvetil veliko pozornost izgledu starejših kmečkih hiš. Posnel je s slamo krite in lesene hiše, npr. v Drašičih, lesen "gank" na hiši, vinske gorice z zidanicami, kmetijska poslopja z dvorišči, mline na Kolpi, starejše cerkve, ki so danes kulturni spomeniki, prekrivanje kmečkih poslopij s slamnato škopo, pokopališča z nagrobniki, nekatere zgradbe, ki so danes v ruševinah, npr. pobreški grad, kapelice in druga znamenja ob poteh. Značilen motiv Jakčevih filmov so bili pokrajinski posnetki, npr. pogled na vinske gorice z zidanicami, steljnik z brezami, žitno polje, cvetoče jablane, živina na paši, motivi ob Kolpi.

Jakac v filmih ohranja spomin na razna proščenja v predvojnem času. Posnel je proščenje na Žežlju. Dekleta in fantje se z zapravljiščkom pripeljejo k cerkvi. Na stojnicah prodajajo lecet, krošnjarji pa suho robo. Pri Treh farah so se vsako leto zbirale množice Belokranjcev na Jernejevo žeganje, ki je bilo na nedeljo po 24. avgustu. Film prikazuje vožnjo z lojtnikom k Trem faram, stojnice in prodajo lecta, jagenjčke na ražnju, vrtiljak, množico romarjev, berače, ki prosijo vbogajme, arhitekturne zanimivosti cerkva, nagrobnike na pokopališču in drugo.

Metod Badjura se je po vojni znova napotil v Belo krajino in v proizvodnji Triglav filma posnel znameniti etnografski dokumentarni film Pomlad v Beli krajini (1952), o ljudskih običajih ob prihodu pomladi, o jurjevanju in folklornih znamenitostih. Pastirji v brezovem gaju pripravljajo koš za Zelenega Jurija in iz drevesnega lubja izdelujejo piščali, iz katerih izvabljajo pomladne melodije. Jurjaši v narodnih nošah obiskujejo domačije po vaseh in pojejo: "Prošel je prošel pisani vuzem, došel je došel Zeleni Jure." Gospodinje jih obdarijo z jajci in tudi z znanimi belokranjskimi pisanicami. Jurjaši vržejo Zelenega Jurija z mostu v reko, da bo prej vzknila pomlad. Folklorna skupina iz Metlike nastopi na steljniku pri Vinomeru s plesi rešetca, metliško kolo in petelinji boj. Plesalce vodi vojarinka Marica Zupanič. Snemalca so pritegnile tudi naravne lepote Bele krajine. Po scenariju je posnel panoramo steljnikov z brezami, polja, travnike, pokrajino ob Kolpi s "slapovi" (jezovi) in mlini, čebelnjak s panji, pletenimi iz slame, starejše lesene hiše, njihovo zunanost in notranost in drugo.

Značilna oblika medsebojne pomoči in sožitja v Beli krajini je vaška skupnost ali soseska. Vsakdanje življenje in boj za obstanek sta med Belokranjci porodila izredno solidarnost. Vaščani se združujejo v sosesko, ki prevzame nase skrb za skupne zadeve. Soseska deluje po pravilih, ki so ostala skozi desetletja

nespremenjena in predstavlja v bistvu vaško smaoupravo. Vanjo so običajno včlanjene vse domačije v vasi. Vsako leto izvolijo svoja samoupravna telesa. Volijo vsi vaščani in vsakdo je lahko tudi izvoljen.

V nekaterih belokranjskih vaseh je soseska zamrla. Mnogi vaščani so se zaposlili zunaj vasi ali se celo odselili. Zavzetost za skupne vaške zadeve je začela pojmajati. Danes zasledimo sosesko še dokaj dejavno v Drašičih, severovzhodno od Metlike. Upravlja sosesko zidanico, v kateri vaščani hranijo svoje vino, popravlja vaške poti, vzdržuje cerkev ter podpira gasilce. Ob smrti vaščanov poskrbi za pogreb in prevzame nase vse stroške v zvezi s tem.

Glavna vloga današnje soseske je hranjenje skupnega vina in njegova izposoja članom soseske. Izposoja vodi "šekutar", izvoljeni kletar vaške kleti. Vsakdo, ki si je v stiski izposodil liter vina, je v jeseni vrnil liter in pol. Število izposojenih litrov je šekutar zarezoval v lesene "rovaše". Vsako leto se vaščani zberejo na občnem zboru, ki je v Drašičih na belo nedeljo, to je na nedeljo po veliki noči.

V letu 1974 na belo nedeljo in naslednje dni je ekipa Vibe filma z režiserjem Milanom Ljubičem posnela v Drašičih dokumentarni film Soseska. V filmu je najprej predstavljena panorama vasi, pokrajina ob Kolpi, obdelava polja, oranje z volmi, okopavnje vinograda, etnografske zanimivosti Drašičev, zlasti starejše lesene hiše z "ganki". Prikazana je trgatav, prešanje grozdja in pobiranje vina jeseni po zidanicah članov soseske. Vaščani namreč v soseski zbirajo skupno vino, da si ga tam izposojajo, ko ga doma že zmanjka. Včasih zberejo tudi do 80 hl skupnega vina.

Nato v filmu sledi najpomembnejši del – občni zbor soseske, ki je bil v vaški kleti. Člani odbora poročajo o svojem delu in nato izvolijo nov odbor. Šekutar toči vino v majolike in kaže "rovaše", na katerih je zabeležena izposoja vina. Nato pevci zapojejo. Film se zaključuje s pogrebom umrlega člana soseske pri Treh farah.

Belo krajino bi pomanjkljivo predstavili, če bi pozabili na gostoljubje njenih prebivalcev, ki odseva tudi iz filmov Božidarja Jakca. Fotoamaterje je na postaji v Črnomlju pričakala množica domačinov, dekleta so gostom pripenjale šopke cvetja. Tudi v Metliki je izletnike pozdravila množica meščanov in jih pospremila do mestne hiše, kjer jim je župan izkazal gostoljubje z domačim kruhom, soljo in kozarcem vina. V Adlešičih so fotoamaterjem v čast igrali tamburaši v narodnih nošah, peljali so jih s splavom po Kolpi in jih pogostili s pečenim jagenjčkom. Tudi v Črnomlju so se gostitelji izkazali. Na trgu je bil razpet slavolok z napisom: "Pozdravljeni med Belokranjci". Folklorna skupina je zaplesala kolo iz Zelenega Jurija. Kapelnik je vneto dirigiral godbi na pihala. Poznani črnomaljski gostilničar je vabil z dobrotami pečenega jagenjčka. Tudi

v Starem trgu in Predgradu so se istega dne izkazali domačini. Svoje goste so povabili v gostilno in nato še k zidanicam. V filmu Ivana Noča jih je pri zidnici, kjer so zapustili pravo razdejanje, smehljaje opazoval domači gospodar. Avtor je na filmu zapisal: "Le kaj si oča misli o nas?"

Viri

- BALKOVEC, Marjetka (1994), Občina Metlika. Etnološka topografija slovenskega etničnega ozemlja – 20. stoletje, Ljubljana.
- DULAR, Andrej (1985), Občina Črnomelj. Etnološka topografija slovenskega etničnega ozemlja – 20. Stoletje, Ljubljana.
- Filmska ustvarjalnost Metoda in Milke Badjura 1926-69 (1995). (ur. Ivan Nemanič). Publikacija Arhiva RS, Katalogi, Zvezek 14.
- KRIŽNAR, Naško (1994), Narativne sheme petih Badjurovih filmov. V: Ivan Nemanič, Filmi Metoda in Milke Badjura 1926-69, Arhiv republike Slovenije, Ljubljana, str. 29-49.
- NEMANIČ, Ivan (1989), Filmski zapisi Božidarja Jakca 1929-55. Publikacije Arhiva SR Slovenije, Inventarji, Serija Zbirke, zvezek 2.
- RAČIČ, Božo (1951), Domače tkalstvo v Beli krajini. Slovenski etnograf III-IV, str. 142-158.
- RAMOVŠ, Mirko (1995), Polka je ukazana. Ljubljana.

Ivan Nemanič
Arhiv republike Slovenije
Zvezdarska 1
1000 Ljubljana

ZRNO V NAKLJUČNI DOKUMENTACIJI

Bizoviške perice (1964; 8mm, kodachrome, 8 min 58 s)

Andrej O. Župančič

Kot pravi Naško v sinopsisu, gre pri filmu 'Bizoviške perice' samo za *slučajno* vizualno dokumentacijo, ki je nastala iz *neznanstvenih* nagibov. V program tega posveta sem zašel kot Pilat v vero...

Res, vse v tem filmu je naključno. Tudi Bizovik je bil izbran po naključju – pravzaprav ga je izbral par kobilarjev, ki je nekaj let poprej gnezdil v hribu nad to vasico.

Ko sem snemal bizoviške perice, sem prvič v življenju držal filmsko kame-ro v rokah in tudi to je bilo golo naključje: filmanja sem se lotil zaradi nekega osla v Makedoniji. Pravega, sivega, simpatičnega, na štirih nogah. Ležal je v senci sredi ovinka na cestnem useku (med Skopjem in Velesom), z avtom smo se mu za las izognili. Zunaj na planem smo se lahko ustavili in se v opoldanski pripeki vrnili odgnat osla. On pa nikakor – in to je mislil zares! Ni bilo druge, dvignili smo ga in, kot angelčki cerkvico, prenesli z useka na varno in še proč od ceste v senco edinega drevesa daleč okrog. Vmes smo morali velikokrat počivati in proti koncu tovorjenja je postalo jasno, da sem zamudil letalo. Tako sem se počasi odpravil proti kočam iz blata in slame. Tam so živeli cigani in ni trajalo dolgo, že so me za drugi dan povabili na svatbo, kar sem res počaščen z veseljem sprejel. Zdaj je lahko uganiti, da s fotografiranjem nisem mogel ujeti niti sledu sence tega, kar se je dogajalo na svatbi. In takrat se mi je posvetilo, da moram presedlati na filmsko kamero.

Povestica z oslom uči, da so naše odločitve nujno prepletene z mrežjem naključij.

Sveda sem bil ves na trnih, da bi čim prej preskusil kamero. Iskal sem nekaj, kar se giblje, je pisano in povrhu še lepo: bizoviške perice! Nobenega znanstvenega namena torej, samo radoveden sem bil, kako ta škatlica deluje. Snemal sem brez posebnega namena, zmontiral, kakor sem vedel in znal, spet brez scenarija, kar po občutku, po privlačnosti kadrov.

Zdaj mi je Naško povedal, da je pet let poprej Jože Bevc posnel film o bizoviških pericah. V mojem zapisu bi torej morda našli kakšne razlike v primerjavi z Bizovikom izpred petih let.

Vrednost slučajnega, naključnega vizualnega zapisa utegne biti v tem, da v njem ni manipuliranja pri snemanju in montiranju, npr. z zaporedjem, ki naj prikaže proces pranja: najprej, kako na cizah pripeljejo umazano ljubljansko perilo, ga namočijo, namilijo, izplakujejo, ožemajo, obešajo, sušijo, pobirajo in končno odpeljejo, seveda v nasprotno smer. Pri naključnem snemanju je kamera bolj naivna, prostodušna, če hočete, bolj resnična in za znanost zanimiva, ker ni hotela biti znanstvena.

Če je za etnologa v mojem filmskem zapisu vendarle kakšno zrno, sem rad tista slepa kura, ki ga je našla.

Dr. Andrej Župančič
Valvasorjeva 10

TRETJI DEL

**Referati z mednarodne konference
»Znanstveni film kot komunikacija
– primer vizualne antropologije«
Festival znanosti, Ljubljana, 1. - 3. oktobra 1996**

VIDEODOKUMENTACIJA KOT »OBJET TROUVÉ« *Ljudska kultura sovodenjske občine na posnetkih domačih snemalcev*

Naško Križnar, Živa Pahor

UVOD

Leta 1977 sta Sol Worth in Jay Ruby napisala osnutek raziskave Etnografija vizualnih komunikacij (*An American community's socialization to pictures*).¹ V uvodu predpostavljata, da živimo v okolju, sestavljenem iz simbolnih načinov, medijev, kodov in struktur. V tem okolju komuniciramo, ustvarjamo kulturo in se podružbljamo. Najprepričljivejši od teh načinov je po njunem mnenju vizualno-slikovni. Metodo, ki sta jo želela pri raziskavi uporabiti, sta imenovala etnografsko semiotično metodo. Vendar njuna analiza ne bi bila posvečena vizualnim izdelkom kot takim, temveč kontekstu, v katerem ti nastajajo oz. interakciji med člani skupnosti in vizualno-simboličnimi dogodki.

Zamisel o tej raziskavi izvira iz izkušnje Sola Wortha in Johna Adaira pri tako imenovanem Navajo projektu. Indijance sta poučila o tehniki snemanja, nato pa jim pustila kamero in filmski trak, naj sami snemajo življenje v svoji skupnosti. Analiza njihovih posnetkov ni bila usmerjena v vsebino posnetkov (etnografijo), temveč v slikovno-filmski izraz. S temi posnetki naj bi raziskovalec dobil vpogled v specifične načine percepcije in v oblikovanje vizualnega izražanja Indijancev Navajo ter posredno v njihovo vrednotenje lastne kulture.²

V zadnjem času je to metodo izpopolnil Asen Balikci v Sibiriji. Leta 1991 je v Kazimi med Khanti skupaj s sodelavci priredil seminar, na katerem so mlade Khante, Yakute in Nentze seznanili z osnovami video snemanja, nakar so oni sami posneli video dokumentacijo o svojem okolju.³ Ta projekt ni pomemben samo s stališča vizualnega raziskovanja, ampak tudi s stališča revitalizacije ogroženih sibirskih kultur.

¹ GROSS, L. (ur.) (1981), *Studying Visual Communication*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, str. 200-203.

² WORTH, S., ADAIR, J. (1972), *Through Navajo Eyes*. Indiana University Press, Bloomington.

³ BALIKCI, A., BADGER, M. (1992), *Siberian Seminar*. *Cultural Survival Quarterly*, Winter, str. 68-71.

Nekje v polju omenjenih treh raziskovalnih pristopov se nahaja raziskava, ki sva jo leta 1996 opravila skupaj s kolegico Živo Pahor v Benečiji, v zaselkih občine Sovodnje (Savogna), v Italiji.

Od Navajo projekta in od Balickijevega sibirskega seminarja se najina raziskava razlikuje v tem, da domačinov nisva učila snemanja, ampak sva se v celoti oprla na njihove že posnete vizualne zapise. Od Worth-Rubyjevega projekta pa se najina raziskava razlikuje v tem, da je omejena izključno na ena sam medij, na domači video.

To, kar bova zdaj predstavila, ni rezultat zaključene raziskave, temveč predhodno poročilo. Raziskava je potekala v okviru 14-dnevnega Mladinskega raziskovalnega tabora Sovodnje 96. V obdobju trajanja tabora ni bilo dovolj časa za preiskovanje vseh možnih nastavkov, ki so se nakazali po terenski raziskavi.

Namen raziskave je bil ugotoviti načine uporabe vizualne tehnologije v družinskem okolju. Osnovna prepostavka je bila, da po eni strani vizualna tehnologija in njena uporaba vplivata na kulturo prebivalcev, po drugi strani pa je specifičnost vizualnega izraza odvisna od obstoječe kulturne dispozicije posameznika in njegovega okolja. Zato je pomembno, da raziskovalec ne zanemari socialnega in kulturnega konteksta, v katerem nastaja domači video.

Pa še ena predpostavka se je izkazala za upravičeno. Družinski video arhivi so lahko pomemben vir za določanje kulturne slike nekega kraja. Vsebujejo namreč podatke, ki jih novodošli raziskovalec ne bi mogel pridobiti sam in v kratkem času. Domači snemalci imajo v daljšem obdobju dostop do družinskih in krajevnih dogodkov, do katerih tujec ne more zaradi njihove zasebne in lokalne narave.

LOKACIJA RAZISKAVE

Občino Sovodnje sestavlja 16 vasi in zaselkov, ki skupaj štejejo 735 prebivalcev. Ležijo na pobočju Matajurja v porečju rečic Aborne in Reke. V preteklosti so se prebivalci preživljali s kmetijstvom, o čemer pričajo zaraščeni ostanki teras in številne senožeti ter planine na Matajurju. Danes je večina aktivnih prebivalcev zaposlena v dolini v različnih poklicih ali pa so ostali v emigraciji. Kmetijstvo je le še dodatna dejavnost. Drugi so upokoјenci in otroci. V Sovodnjah je v vrtcu 9 otrok, v osnovni šoli pa 14. Zaradi majhnega števila otrok bo šola menda drugo leto zaprta. Pet slovenskih otrok hodi v dvojezično zasebno šolo v Špietru.

EVIDENCA KAMER IN SNEMALCEV ⁴

V osmih zaselkih občine Sovodnje sva zasledila 12 video kamer. Video je demokratičen medij. Zato najdemo kamere in snemalce tudi v prese- netljivo majhnih in oddaljenih zaselkih. V malem Trčmunu sva našla dve kameri in štiri snemalce, v veliko večjem občinskem središču Sovodnje pa tri snemalce.

Snemajo tako moški kot ženske, tako stari kot mladi. Najmlajši ima 10, najstarejši 65 let. Snemalcev je več kot kamer, ker kamere posojajo prijateljem in sorodnikom.

Prva kamera (VHS) je bila kupljena leta 1980. Naslednje pa od 1987 do 1996. Torej še pred 10 leti tovrstna raziskava ne bi dala ohrabrujočih rezultatov.

Najbolj razširjen format je video 8 (7 kom.) sledi VHS C (4 kom.) in VHS (1 kom.).

Razlogi za nakup kamere so različni. Navajava po izjavah samih snemalcev:

- veselje do snemanja,
- želja snemati otroke,
- video kamera je nekaj novega,
- darilo za rojstni dan,
- ker jo ima prijatelj,
- kupil za izlete in za potovanja,
- ker se doma stvari vidijo,
- ker se vidi sorodnike,
- kamera daje realne slike,
- hoče ujeti lepe trenutke za ogled v prihodnosti,
- možnost vpogleda v spremembe krajev in ljudi,
- ker video posnetki dobro hranijo spomine, drugače kot fotografija, ki je statična in brez zvoka.

⁴ V naši raziskavi so bili pregledani in upoštevani posnetki naslednjih snemalcev: Carla Bianchini (Trčmun), Luisa in Germano Cendou (Mašera), Mario Golles (Strmica), Federico Golop (Trčmun), Valentino Golop (Trčmun), Romina Loszach (Jelina), Fabio Medves (Brdice) in Moreno Petricig (Trčmun). Niso pa bili dostopni posnetki naslednjih avtorjev: Luciano Laurencig (Sovodnje), Rino Podorieszach (Mašera), Maria-Rosa Scuoch (Sovodnje) in Dino Azzolini (Matajur).

NAČINI UPORABE KAMER IN POSNETKOV

Največkrat snemajo iz roke in to največkrat sami lastniki kamer. Na štativu imajo kamero le tedaj, ko snemajo sebe ali svoje aktivnosti skupaj s prijatelji. Če pa uporabljajo štativ, ga navadno ob nepravi priložnosti. Tako sem zasledil, da so v nekem primeru uporabljali štativ v dnevni sobi, ko bi se bilo treba hitro premikati za otroki in spreminjati zorne kote kamere, zato so jim otroci velikokrat ušli iz kadra. Eno uro trajajočo proslavo v otroškem vrtcu pa je snemalec posnel v enem kosu iz roke z enega zornega kota. Veliko je primerov, da posodijo kamero prijateljem ali sorodnikom. V okviru enega snemanja gre lahko kamera iz rok v roke, da je posnet tudi snemalec oz. lastnik kamere ali zaradi posebnih okoliščin. Tak primer sva zasledila ob posnetkih fantovščine, ko so se snemalci opijali drug za drugim.

Posnetke največkrat gledajo snemalci sami, nato v družinskem krogu ali s prijatelji. Kasete presnemavajo na VHS format in pri tem tudi editirajo, kot jim to dopušča skromna oprema. Poleg kamere video 8 ima vsak še VHS rekorder. Kasete s svojimi posnetki posojajo ali darujejo udeležencem praznovanj, obletnic in družinskih zabav, vsem tistim, ki so na posnetkih. Nihče ne vodi knjige ali kartoteke posnetkov, tako da se v svojih videotekah še sami težko znajdejo.

Nekateri so pošiljali kasete tudi prek oceana, sorodnikom, ki so želeli videti svojo rojstno vas. V vasi vsi vedo, kdo ima video kamero. Pri njem nato drugi občasno naročajo snemanja raznih družinskih praznovanj in obletnic.

TEMATIKA

Kot je bilo pričakovati, je največ posnetkov iz družinskega življenja. Posneti so skoraj vsi pomembni trenutki v življenju družine: nosečnost, rojstvo, dojenje, krst, prvi koraki, prvo obhajilo, poroka s fantovščino, rojstni dnevi, družinski jubileji, starši, stari starši itd.

Pogošti so posnetki šeg letnega ciklusa: božič, novo leto, befana, pušt, velika noč. Veliko snemalcev posname krajevne in občinske praznike: sejem starih jedi, srečanje planincev, šolske proslave, zlašti javne nastope otrok in njihovo športno udejstvovanje. Obnovo cerkve šta npr. posnela kar dva snemalca.

Manj kot smo pričakovali je posnetkov delovnih procesov (npr. kmečkih opravil ali obrti) in neživega okolja (npr. arhitekture ali prirode). Veliko pa je posnetkov izletov, zlašti v visokogorje, in posnetkov družinskih letovanj.

STATUS SNEMALCEV

Delo amaterskih snemalcev v sovodenjski občini je različno cenjeno s strani sovaščanov. Zdi se, da so sami snemalci ponosni na svoje delo in da pričakujejo spoštovanje od sovaščanov. Imel sem vtis, da jim je godilo naše zanimanje za njihove posnetke, zlasti v primerih, kjer npr. otroci ne cenijo snemalskih prizadevanj svojih staršev. Zelo so ponosni na svoje posnetke tišči, ki so snemali v oddaljenih deželah. Nekateri so si omislili kamero prav zaradi potovanja v oddaljene dežele.

SKLEPI

Raziskava je v glavnem potrdila vse hipoteze osnutka raziskave. To je omogočila presenetljivo velika razširjenost video kamer in zanimanje za snemanje. Presenetila naju je tudi pripravljenost ljudi, da pokažejo vse svoje posnetke. Kot da so komaj čakali, da si pride nekdo ogledovat njihovo delo.

Načini uporabe video kamer so zelo raznovrstni. Snemalske metode skoraj vse spominjajo na metodo "s participacijo". Protagonisti se često obračajo h kameri in nagovarjajo kamermana. Tudi kamerman med snemanjem često govori svojim objektom snemanja in jim daje navodila, kako naj se obnašajo, ali jim pošavlja vprašanja. Izjemno malo je primerov, da bi bili snemani ljudje v zadregi zaradi kamere ali da bi zavrnili snemanje. Nasprotno, pred kamero se obnašajo sproščeno in kooperativno. To bi bilo gotovo drugače, če bi jih snemal tujec. Če jih kamerman moti pri važnem opravilu, mu to tudi odkrito povedo.

Kvaliteta posnetkov je različna. Med snemalci in snemalkami je večina takih, ki tavajo s kamero za svojim pogledom in zlepa ne umirijo slike. Le redki se znajo premagovati, da kar naprej ne zoomirajo. To pomeni, da se premalo vživijo v vlogo gledalca. Posvečajo se pač svojemu snemalskemu užitku. Ne razmišljajo o video posnetkih kot o načinu komunikacije.

Zvok je mnogokrat slabe kakovosti, ker je posnet izključno z vgrajenim mikrofonom. Zlasti govor je že iz srednje razdalje težko razumljiv. Okoliške zvoke največkrat preglasi govorjenje samega kamermana, ki je najbližji mikrofonom.

Često snemajo v kritičnih svetlobnih razmerah, vendar luči le redko uporabljajo.

Snemalskih veščin so se učili sami ali pa jih je na začetku poučil prijatelj, ki je že imel kamero. Zato njihov snemalski slog ni standardiziran. Vsak snemalec sproti odkriva najugodnejši snemalski pristop, ki se ga nato drži, tudi če je v nasprotju s standardizirano snemalsko veščino. Zato po večkratnem ogle-

dovanju gradiva zlahka prepoznamo slog posameznih snemalcev oz. snemalk. Izjema je gradivo tištih lastnikov kamer, ki ne snemajo pogošto.

Skupna značilnost vseh pregledanih posnetkov je, da niso narejeni za montažo, ampak učinkujejo kot rokopis, ki ga ni mogoče spreminjati, krajšati ali lepšati, ne da bi s tem bistveno okrnili njegov značaj.

Večina snemalcev je zadovoljnih s svojo snemalsko večščino in s svojo opremo. Le eden od njih je že tako zagret za snemanje, da si želi boljšo kamero in večje montažne možnosti.

V verbalnem občevanju z informatorji je bilo mogoče presoditi, da je v večini družin, ki imajo video kamero, družinski jezik slovensko narečje. Na posnetkih pa je drugače. Tudi v prizorih iz družinskega življenja slišimo italijanščino kot pogovorni jezik. Večina prebivalcev občine Sovodnje je namreč dvojezičnih. Vedno pa govorijo italijansko, če je v hiši le ena italijansko govoreča oseba. Uporaba jezika je odvisna od njihove življenjske usode. Primer: Od dveh bratov samo eden obvlada slovenščino, ker je ostal v domačem kraju. Tisti, ki se je šolal daleč od doma in si je našel tam tudi delo in ženo, ne govori več slovensko, zlasti ne pred video kamero. Kamera pomeni javnost, to pa ima za posledico izražanje v italijanščini. Uporaba slovenščine se veča z oddaljenostjo od naselja. Veliko več slovenščine slišimo na posnetkih izletov v gore kot na posnetkih v domači hiši.

Prej omenjene tehnične pomanjkljivosti ne zmanjšujejo pomena amaterskih video posnetkov. Čeprav snemajo amaterji predvsem za svoje osebno zadovoljstvo, njihovo delo prerašča okvire zasebnosti. S svojimi posnetki ustvarjajo zanimive dokumente o svojem kraju in času.

1. Iz zbranih podatkov zaenkrat še ni mogoče v celoti oceniti vpliva vizualne tehnologije in njene uporabe na kulturno podobo sovodenjske občine. Na tem področju sta pasivna uporaba vizualne tehnologije (gledanje televizije) in aktivna uporaba vizualne tehnologije (snemanje z video kamero) še vedno izenačena oz. prepletena v izkušnji njunih uporabnikov. Prikazovanje domačega videa je namreč omejeno na družinsko okolje. Snemalci še niso odkrili avtorske in s tem socialne vloge videa. Na predstavitvi rezultatov raziskovalnega tabora so se prebivalci občine Sovodnje prvič srečali s svojimi domačimi snemalci in njihovimi deli. Odziv je bil nadvse spodbuden. Sprejeli so zamisel, da bi vsako leto priredili javni natečaj za najboljše video posnetke domačih snemalcev. Naše zanimanje za njihove posnetke je pri številnih snemalcih povečalo zavest o pomenu vizualne dokumentacije kulture. Začeli so razmišljati, kako bi se načrtnje lotili snemanja. Ali to pomeni, da je konec spontane proizvodnje video posnetkov v sovodenjskih zaselkih?

2. Bogatih video arhivov v kratkem času ni bilo mogoče tako natančno preučiti, da bi lahko z gotovostjo ocenili, kako se v njih odražata kulturni in socialni položaj avtorjev ter kraja. Zelo groba ocena kaže, da je družinsko življenje v središču zanimanja snemalcev, in vse kar je v zvezi z otroki, tudi če se dogaja zunaj doma. Sledijo dogodki vezani na vaško oz. lokalno dogajanje. Zelo redki snemalci pa snemajo dogodke samo zaradi njihove spektakularnosti. Tak je primer posnetkov letalskega mitinga pri Vidmu in rally na matajurski cesti.

V občini Sovodnje imajo kamere praviloma ljudje nekmečkega stanu. Zato verjetno ne zasledimo posnetkov tradicionalnih kmečkih opravil, torej dejavnosti, ki bi zaslužila največjo pozornost zaradi njenega hitrega spreminjanja in tudi izginjanja.

*Dr. Naško Križnar
Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU
Gosposka 13
1000 Ljubljana*

*Prof. Živa Pahor
Ul. F. Denzo 8
34124, Trieste/Trst
Italija*

SIN ZVITE NOGE

Ljubljanski referat

Silvia Paggi

Z napredovanjem v študiju antropološke teorije sem začela razmišljati o tem, kako bi lahko avdiovizualna sredstva postala koristno orodje pri mojih raziskavah.

Zato me je še posebej začela zanimati ideja o razvoju raziskovalne metode v vizualni antropologiji. Video se je takoj ponudil kot medij, ki bi se z lahkoto prilagodil različnim zahtevam, značilnim za to področje dela.

Moje osnovne antropološko izhodišče je predvidevalo, da je avdio-vizualna tehnologija primarno sredstvo za zbiranje podatkov na terenu. V to je vključeno sistematično snemanje ves čas raziskave kot tudi analiziranje posnetkov. To je življenjskega pomena in pripomore k razvoju in poglobitvi napredujoče raziskave. Na ta način je ustvarjena filmska snemalska situacija z enakim značajem, kot ga ima konvencionalna antropološka raziskava.

Prav od začetka zato stremim k snemanju aktivnosti in intervjujev. Verjamem, da je ta pristop upravičen iz dveh prepričljivih razlogov. Eden je v tem, da kamera postane sestavni del raziskave. Z drugimi besedami, ustvarjen mora biti položaj, v katerem subjekti, ki so hkrati objekti raziskava, pristanejo na filmanje. Po drugi strani je ta pristop upravičen s potrebo po pridobitvi zadoščne vizualne dokumentacije kot podlage za napredovanje raziskave. Glavna skrb je v tem, da snemani ljudje ne bi spremenili obnašanja, ker jih preučujemo in filmamo, ali da bi ga spremenili vsaj zelo malo. Pri svojem delu sem zato še posebej pozorna na odnos med osebo, ki snema in, ljudmi, ki so snemani, pa tudi do problemov, ki se pojavijo s profesionalnim filmskim pristopom. Delo Jeana Roucha obširno demonstrira, da ta metoda vsebuje združitev antropologa in filmarja v eni osebi.

Pri svojem projektu sem izbrala raziskovalno metodo, ki je bila že od začetka preučevalna, kar pomeni, da sem odšla na teren brez številnih predvidevanj, ki bi določala smer raziskave. Namesto tega sem se poskušala odzivati na situacije, kot so se pojavljale na terenu ob mojem delu (čeprav sem se zavedala, da sem kljub vsemu neizbežno obdržala določene predpostavljene hipoteze).

Zaradi tega razloga nisem prej pripravila scenarija, temveč sem pustila, da

se je oblikoval postopno med raziskavo. Na ta način se filmanje lahko imenuje "raziskovalno" in se dokončno opredeli šele v procesu montaže.

To je precej drugačen metodološki pristop, ki zato ustvari precej drugačne rezultate, kot je pristop k subjektu, ki ste ga že raziskali, preden ste uporabili druge metode.

Kar pa zadeva mene osebno, je avdiovizualno snemanje daleč od tega, da bi bilo le beležnica. Vsako snemanje kateregakoli specifičnega procesa namreč lahko imamo za celovit samosvoj izdelek s svojim lastnim filmskim značajem in montažnimi možnostmi.

Ko sem se tako odločila o tem pristopu, sem izdelala raziskovalno metodo, ki bi bila primerna za študij tradicionalnega vinogradništva na Eolskih otokih.

Najprej bom na kratko opisala kronologijo dogajanja: Eolske otoke sem redno obiskovala od leta 1986 in oštajala vsakič od enega do več mesecev, in sicer dva-do trikrat letno. Že od začetka, potem ko sem na splošno spoznala otoke in bila posebno pozorna na socialno ekonomske probleme in probleme okolja, se je začel močnejše uveljavljati naslednji vidik: morfološke in socialne spremembe, ki so se začele najprej ob koncu stoletja in nato še posebej po drugi svetovni vojni.

Med glavnimi značilnostmi teh sprememb so: emigracija velikega dela prebivalstva, napredujoče opuščanje kmetijstva in nazadnje prihod turizma. Ti različni dejavniki skupaj so postopoma spreminjali sistem vrednot in povezav, ki so bile prej značilne za družbo, tako da je nastal širok generacijski prepad, ki sem ga skušala prikazati v filmu. Začela sem se zanimati za eolsko vino zaradi njegovega pomena za krajevno ekonomijo do današnjih dni. To je zelo poznano vino, ki je prineslo otokom bogastvo.

Odkrila sem, da še živi, čeprav redko, tradicionalna metoda izdelovanja vina. Zahteva posebno znanje, ki zdaj izginja. Po nekaj srečanjih, pri katerih sem filmsko opazovala nekaj teh procesov, sem sklenila, da se popolnoma usmerim v to tematiko za mojo doktorsko raziskavo.

Najbolj presenetljiv vidik te metode izdelave vina je njihov način uporabe kamna pri končnem stiskanju grozdja. Nikjer drugje, niti v Italiji niti v katerikoli drugi evropski deželi, ni nobenega zapisa o tej tehniki, ki mora biti zagotovo zelo stara. Ves proces te izdelave vina je prežet s posebnim znanjem, obvladuje vse vidike: od metode sajenja trte (imenovane na kvadrat – "a quadrato") do neobičajne skrbi, ki jo posvečajo vsakemu grozdu med trgatvijo. Od prvega stiskanja z nogami do pozornosti, ki jo posvečajo moštu med fermentacijo v prvem obdobju preobrazbe v sodih.

V tej raziskavi, kot sem rekla, sem zavrnila vsako zunanjo pomoč pri filmanju, celo pomoč tonskega snemalca. Takoj sem ocenila prednosti, ki jih ima majhna in lahka video kamera v taki situaciji. Med temi prednostmi je na prvem mestu velika lahkota, s katero sem se vključila med ljudi, ki sem jih snemala.

Manjša velikost in teža opreme, bolj preprosta uporaba, možnost veliko daljših posnetkov, nižja cena materiala, lahkota s katero lahko raziskovalec ali informatorji pogledajo posnetke, vse to so sestavine, ki prispevajo k odločitvi za uporabo te preproste tehnologije kot glavnega orodja raziskave.

Očitno je, da specifični značaj končnega izdelka raste iz celovitosti izbir metode in režije, kot tudi iz odnosov med temi izbirami. Na filmskem raziskovanju temelji moja teza in študij tradicionalne izdelave vina je bil močno oboigaten iz obširnih virov vizualne dokumentacije, ki kaže različne vinogradniške procese bodisi posnete v različnih krajih bodisi na istem kraju v različnih časih.

Ko sem obdelovala razmerje med avdio-vizualno dokumentacijo in pisnim delom moje teze, mi je to močno pomagalo pri boljši identifikaciji in strukturalizaciji tem moje raziskave. Pisanje nekaterih odsekov moje teze je zahtevalo stalno posredovanje med besedilom in neprekinjeno analizo vizualnih zapisov.

Ta filmska študija različnih vinogradniških procesov, posebno ko zadeva fizične in telesne tehnike, je odvisna tudi od analize fotografij, ki so dodane moji tezi. Izbrane so bile iz gradiva, ki je bilo posneto v času raziskave, in ponujajo, v povezavi z gibljivimi slikami, bišveno podporo pisnim opisom preučevanih procesov.

Ta zbirka fotografij v dodatku mi je dala možnost eksperimentirati z digitalizacijo slik. Rezultat: zdaj verjamem, da je smotrna selekcija primernih slik in zvokov, vzetih iz posnetkov različnih aktivnosti, ki smo jih opazovali, lahko oblikovana na nov način. V mislih imam multimedijsko (večpredstavno) in verjamem, da bi povezana uporaba teh novih oblik lahko nudila zanimive možnosti družboslovnim znanostim.

Zahvaljujoč kompleksni in, upam, dovolj zadovoljivi povezavi različnih raziskovalnih pripomočkov, ki sem jih uporabila, sem pridobila dobro razumevanje tradicionalnega procesa izdelave vina, ki še obstaja na eolskih otokih, kot tudi načina življenja ljudi, ki so nosilci tega izročila.

Film, priložen tezi, *Sin zvite noge*, je bil posnet leta 1993. Okorištil se je z analizo prvotnih posnetkov kot tudi z dvema montažama, ki sem jih naredila leta 1988: ena o tradicionalnem vinogradništvu namiznega vina in druga o sami malvaziji.

Sin zvite noge ima vendarle svoj posebni značaj, ki izhaja iz teoretičnega

razvoja, nastalega v neprekinjenem procesu pisanja med obdobji snemanja, toda tudi iz sprememb v družini mojih informatorjev. Njihov pozitiven pristop k sodelovanju pri produkciji tega filma je še posebej značilen.

Opisala sem, kako sem začela razumevati pomen vina v evropski kulturi, in nekatere simbolične implikacije, ki so se pojavile ob študiju te snovi. Ta izkušnja je na mnogo raznih načinov potrdila, da sem imela prav, ko sem se odločila za uporabo avdiovizualnih sredstev pri svoji raziskavi.

Prevod iz angleščine Naško Križnar

Dr. Silvia Paggi
Villa Magna 3, Cuna
53014 Monteroni d'Arbia
Siena
Italia

ETNOGRAFSKO FILMANJE V SRCU BALKANA

Asen Balikci

Predstavitve etnografskih filmskih projektov običajno vsebujejo izjave o filmarjevi objektivnosti, načrtih in oblikah sodelovanja med terenskimi antropologi in filmsko ekipo ter o načinu, kako se je to razvijalo v raznih stopnjah izdelave. Vse to spremljajo opisi opreme in pripombe o odnosih s skupnostjo. Moja predstavitev etnografskega snemanja v srcu Balkana, natančneje v jugozahodni Bolgariji, bo zadevala politiko: vaško in nacionalno politiko. V tem delu sveta je etnografsko snemanje politično dejanje. Prisotnost ekipe v vasi ima politični pomen in predstavitev izdelanih filmov, domačih ali tujih, ima še posebej politični pomen. Od vsega začetka vam moram predstaviti nekaj pojasnil o območju in prebivalcih ter poudariti nekaj osnovnih vodil, ki bodo pomagala razumeti etnografsko filmanje kot politično dejanje.

Vas, kjer sem delal na terenu in kasneje filmal, se imenuje Breznica. Nahaja se na južnem robu Pirinskega gorovja v zelo hriboviti deželi. Te vasi nisem izbral za raziskavo zaradi racionalnih antropoloških meril. Potoval sem po tem območju in iskal primerne lokacije, ko sem slišal da bo Sunet (muslimanska ceremonija obrezovanja) kmalu v Breznici. Odločil sem se, da se bom udeležil ceremonije. Odkril sem, da so vaščani prijazni ljudje in sem ostal. 90% brezniške populacije so Pomaki (bolgarski kmetje, spreobrnjeni v islam v 16. st.), 10% je krščanskih Bolgarov in nekaj ciganskih družin, kovačev. Spodnja dolina je naseljena pretežno z bolgarskimi kmeti. V bližini so tri etnično turške vasi. V pokrajinski prestolnici Goce Delčev je na široko naseljena muslimansko ciganska skupnost in mnogo potujočih ciganskih družin, ki romajo po vsej deželi. Sestava pokrajinske populacije je nedvomno večetnična.

IN ZDAJ O PREJ OMENJENIH OSNOVNIH POSTAVKAH

1. To je dežela nasilja, ljudje vedo in se spominjajo, da so se tu dogajale vse vrste nasilja v bližnji preteklosti: dve veliki svetovni vojni, dve manjši, a nič manj morilski balkanski vojni, gverilsko vojevanje na razne načine, masakri, posamezni poboji, zapiranje iz političnih razlogov, mučenja, koncentracijska taborišča in razne

vladno-birokratske prisile. Zadnje in boleče zatiranje, ki se ga spominjajo, je bilo nasilno spreminjanje muslimanskih imen v nemuslimanska (to velja za Pomake in turško populacijo), ki jo je spremljalo brutalno zatrtje verske prakse v času komunističnega režima.

2. To zgodovinsko sosledje nasilja in prisile je vcepilo vaščanom vero, da se nasilje in prisila, ne glede na vrsto nacionalnega političnega režima, lahko spet pojavita kadarkoli. Taka je lekcija zgodovine. Zato pomaški vaščani živijo v neprestanem strahu. Ta strah se lahko tiče posebnih vidikov družbenega življenja, toda v osnovi je povezan s samo eksistenco skupnosti. Nepredvideni dogodki lahko vodijo k izginotju skupnosti kot take. V tem kontekstu pripadnike drugih etničnih skupin, oblasti in še posebej tujce, obravnavajo s sumom in strahom.

3. Treba je pripomniti, da Pomaki, čeprav slovanskega izvora in izključno bolgarskega govora (ne znajo turškega jezika), sebe nimajo za del bolgarsko-slovanskega etničnega telesa. Držijo se raznih verovanj o svojem etničnem izvoru; hkrati izjavljajo, da so Arabci, Turki, Iranci ali kakega neopisljivega azijskega porekla. Imajo se za droben muslimanski otok, obkrožen s sovražnim slovanskim morjem. Breznica je velika vas z okoli 3.000 prebivalci. Vaščani se ukvarjajo z poljedelstvom toliko, da preživijo; največ vrtnarijo na majhnih gričevnatih parcelah. Glavni denar prinaša tobak. Vsaka družina ima kravo, nekaj ovc in koz ter osla ali konja. Po uničenju socialističnih kolektivnih kmetij v letih 1994-95 je nastopila visoka brezposelnost in razširila se je revščina. V gospodarskem pogledu vaščani žalujejo za socialistično preteklostjo.

V teh okoliščinah smo leta 1994 začeli dva etnografska filmska projekta. Prvi se je tikal organizacije vizualnoantropološkega seminarja za majhno število dečkov in deklic: dva Pomaka, dva Bolgara in en Cigan. Slušatelji so se učili osnov vizualne antropologije, snemalnih strategij in specifičnih video tehnik. Med urjenjem so bili prikazani in prediskutirani številni etnografski filmi. Kasneje smo vsakemu slušatelju naročili, naj izdelava video program z vsebino po lastni izbiri. Programi slušateljev so bili sestavljeni in zmontirani v enovito produkcijo, imenovano Balkanski portreti, v trajanju 72 min. Ta projekt je sponzoriral UNESCO, kanadski Co-operation Fund in Inštitut za znanstveni film (IWF) v Göttingenu.

Drugi projekt je bil izdelava etnografskega filmskega portreta vaščanov Breznice. Od vsega začetka so trije potencialni sponzorji izrazili zanimanje za ta projekt. To so bili: IWF (Rolf Husmann kot producent), nemški dokumentarni studio z imenom GEO-Film in distributer NDR. Medtem ko so tekla zapletena pogajanja med temi tremi ustanovami, sem dobil kamkorder Cannon Hi-8 in bil

povabljen, naj najdem lokalnega snemalca ter posnamem pilotski film. Vse od začetka so nemški sponzorji močno dvomili, da bi lahko našli bolgarskega snemalca, sposobnega, da bi snemal za nemško televizijo. Začel sem z lokalnim snemalcem in poslal pilot v Berlin. Takoj je bil zavrnjen. Nato sem poskusil drugič z drugim snemalcem in izid je bil še slabši. Nemški sponzorji so vztrajali pri nemškem snemalcu. Takrat sem ugotovil, da snemanje pomaške vasi ne bo lahka naloga in sem vztrajal pri bolgarskem snemalcu. Skrbno sem iskal v Sofiji in bil tako predstavljen Voiteku Todorovu, napol Poljaku, napol Bolgaru, ki se je šolal v Filmski šoli v Łodzu. Njegov preizkusni posnetek je bil sprejet in začeli smo z delom. Voitek je rabil nekaj časa, da je dojel našo snemalno strategijo. Kot usposobljeni snemalec je delal pri več igranih filmih, pri mnogih dokumentarcih in pri nekaj reklamah. Kot profesionalni snemalec je vedno nastopal kot član organizirane ekipe, snemal pod vodstvom režiserja in se vedno držal scenarija ali snemalnega načrta. V Breznici je bilo drugače. Nismo imeli ne načrta ne scenarija. Zjutraj smo odšli obiskat prijatelje, odkrili, kaj se dogaja, in snemali: dnevne dejavnosti na vrtovih in pašnikih, družinsko življenje, intervjuje s pomembnimi in manj pomembnimi itd. Nепrestano smo iskali teme za sosledje obravnavanih dejavnosti. In, kot smo pričakovali, so se neizbežno pojavile. Skrbno smo snemali obredne dejavnosti, poroke, pogrebe in praznike vseh vrst. In seveda, sledili smo važnim protagonistom na različnih prizoriščih: doma, na vrtu in na trgu. Stremeli smo, da bi nabrali toliko gradiva, kot smo ga največ mogli, saj smo vedeli, da Pomaki doslej niso bili filmani. Bolgarska komunistična vlada je v preteklosti zavrnila priznanje obstoja take etnične skupine. Pred davnimi leti je bila nemška ekipa poslana k Pomakom v severni Grčiji, to je v južnem rodopskem gorstvu, toda hitro so jo izgnali iz dežele iz podobnih političnih vzrokov. Tudi zaradi tega smo stremeli zbrati toliko etnografskih podatkov, kolikor smo jih največ mogli, pa tudi vedeli smo, da praktično ni objavljene antropološke literature o Pomakih. In še to, v 70. letih je francoski antropolog odšel študirat Pomake v severno Grčijo in bil spet v izgnan po kratkem bivanju. Prav v začetku mojega terenskega dela v vasi, ko sem delal sam, so me vaščani prepoznali kot vohuna. Vohunjenje ima na Balkanu dolgo tradicijo in ni dvoma, da sta moja pojava in dejavnost, ki je vključevala neprestano spraševanje, morala postati sumljivi (seveda so mi o tem pripovedovali kasneje). Vaščani so začeli opozarjati drug drugega na mojo prisotnost. Nikakor niso mogli razumeti, da sem kanadski državlján, čeprav sem često kazal kanadski potni list prijateljem. Če sem kanadski državlján, zakaj bi za vse na svetu prišel ravno v Bolgarijo, in potem, zakaj bi ostal v tej osameli vasi? Prva možnost, na katero so namigovali kmetje, je bila, da je moj kanadski potni list ponaredek. Druga verzija je dopuščala, da sem res kanadski državlján, toda v tem primeru sem moral biti v Kanadi kriminallec, trgovec z drogami, ki mi je uspelo pobegniti iz severne Amerike in sem si izbral Breznico za

skrivališče. Tretja verzija me je predstavljala preprosto za špijona. Toda postavilo se je vprašanje, za katero deželo vohunim? Sem bil ameriški špijon, a zakaj bi v tem primeru Ameriko zanimali obredi v Breznici? Moje ime je turško in rojen sem bil v Carigradu (vse to je pisalo v mojem potnem listu). Da bi pa bil turški špijon, se je zdelo nemogoče, ker je bilo Turčiji lažje poslati špijona naravnost iz Carigrada kakor preko Kanade. Preostala je zadnja možnost, ki so jo splošno sprejeli: govoril sem bolgarsko kot domačin, moram torej biti Bolgar in zato sem špijon bolgarske komunistične partije s skrivno nalogo uničiti vas. Jasno je, da etnografsko filmanje v teh okoliščinah ni bilo lahka naloga. Pomoč je prišla v obliki naše produkcijske strategije. Po dnevnem snemanju smo prenesli Hi-8 gradivo na VHS in ga kritično preučili. Ob tej priložnosti smo povabili kolikor mogoče mnogo vaščanov v našo predvajalnico, često v prisotnosti naših protagonistov. Tako so lahko vaščani vsak večer videli, kaj smo posneli čez dan. Zelo jim je bilo všeč, kar so videli, in na splošno so ugotavljali, da so slike mnogo lepše od stvarnosti. Stari možje so se zdeli mlajši in žene lepše. Hitro smo pridobili publiko in tako lahko vključili dele skupnosti precej tesno v svoje delo.

In nenavaden, tragičen dogodek, ki se je pripetil sredi snemalnega obdobja, je pomagal izboljšati naše odnose s skupnostjo. Našo pomožno VHS kamero so ukradli iz naše hiše. To je vpletlo ekipo v vrsto neprijetnosti. Sumil sem brata drugega protagonista, ki je bil nekaj časa v zaporu. To je, seveda, ohladilo naš odnos z drugim protagonistom in prizadelo naš filmski projekt. Nato sem javno objavil veliko nagrado za vsak podatek o tatvini. Oskrbel sem si špijone, ki so hitro odkrili, da je odraščajoči otrok, pripadnik tatinske družine, opravil posel. Pomanjkanje dokazov je pustilo policijo nemočno. Kmalu nato je bila tatova svakinja divjaško pretepena v družinski hiši in v maščevalnem razpoloženju je natančno nakazala, kje je skrita ukradena kamera. Ponovno smo prišli do kamere, toda kmalu nato je v gostilniškem pretepu policaj ubil brata odraščajočega tatu, ki je skrnil kamero. Čisti izid teh dogodkov je bil, da so vaščani sočustvovali ob naši nesrečah in začeli spoštovati naše delo. Kmalu po zaključku tega pripetljaja se je položaj spet poslabšal. Pokrajinski časopis, očitno pod komunističnim vplivom, je začel objavljati sovražne članke o naši dejavnosti. Najizvirnejša objavljena ideja je razlagala našo prisotnost v vasi. V bistvu je bilo rečeno, da je naš skriti namen odkriti zgodovinsko poreklo Pomakov. Teorija, ki naj bi jo dokazali, je v zvezi s prehodom latinskih križarjev preko tega območja pred skoraj 800 leti. Naša naloga je bila pokazati, da so Pomaki nezakonski potomci križarskih čet! Pomaškim vaščanom je bil to čisti dokaz, da smo sledili napačni zgodovinski teoriji. Naši odnosi s skupnostjo so se spet poslabšali. Vsega skupaj smo posneli za okoli 40 ur gradiva Hi-8 z udeležbo dveh glavnih ženskih protagonistov. Očitno smo imeli več gradiva o ženskah kot o moških. Izgleda, da je ženske manj prestrašila obtožba, da vohunimo, kot moške.

V Sofiji smo izdelali grobo montažo 45 minutnega filma. Končna montaža je potekala v Göttingenu, Berlinu in Hamburgu. Film je bil predvajan oktobra 1995 na mreži NDR, aprila 1996 pa na mreži WDR.

Takoj nato so se pojavili dodatni politični problemi, povezani z bolgarsko nacionalno ideologijo. Dopisnik BBC v Kölnu je gledal film kot del nemške publike in objavil razmeroma ugodno stališče. To stališče je bilo prevedeno v bolgarščino in bilo objavljeno v komunističnem tisku v obrnjeni obliki: bolgarski Pomaki so bili predstavljeni kot divjaki, cela Nemčija je videla nekaj sramotnih in zaničevanja vrednih prizorov. Trpel je mednarodni ugled Bolgarije, kar bi lahko močno otežilo vstop Bolgarije v Evropsko skupnost. Kot rezultat sem pričel ponoči prejemati grozilne telefonske klice in grožnje s smrtjo.

Ta dogodek zahteva pojasnilo. Kot je mnogo raziskovalcev politike že opazilo, je bilo vsakodnevno življenje pod komunistično vladavino med najpomembnejšimi in dobro varovanimi državnimi skrivnostmi. To pojasnjuje, zakaj socialna antropologija in etnografsko filmanje (v zahodnem smislu) ni bilo dovoljeno pod komunistično oblastjo. Naš etnografski film o pomaških ženskah je bil prvi bolgarski etnografski dokumentarec, kdajkoli predstavljen na kaki zahodni TV mreži. Očitno konservativni bolgarski komunisti niso bili pripravljeni sprejeti razkritja najvažnejše državne skrivnosti zahodu.

Upam, da vam bo ta kratka predstavitev pomagala razumeti politično prisilo, pod katero so morali delovati etnografski filmarji v bivših komunističnih deželah. Totalitarni komunizem je izginil, toda mnogo miselnosti in strahu, ki ga je ustvaril, je ostalo močno pri življenju do današnjega dne!

Trenutno montiramo dva video filma za IWF. Podnaslovljena bosta v angleščini in imela skop angleški komentar. Predstavljena bosta kot enota, z naslovom "Pomaški portreti". Prvi bo obravnaval ženske aktivnosti in bo podoben nemški TV različici. Drugi bo izvirna produkcija z ideološkimi izjavami starega vaščana po imenu Ibrahim. Posebej se želim zahvaliti Rolfu Husmannu, članu vodstva IWF, za njegovo neprestano pomoč in spodbudo.

Prevod iz angleščine Naško Križnar

*Dr. Asen Balikci
P.O.Box 175
Sofia 1000
Bulgaria*

GIBANJE: PROSTOR, ČAS IN KOMUNIKACIJA

Razmislek o raziskovalnem videogradivu

Allison Jablonko

Moj naslov, kot boste kmalu odkrili, je besedna igra, ki ima namen usmeriti

naše misli na mnogovrstne ravni v uporabi filma in videa v antropologiji.

Najprej, čeprav bi lahko izgledalo preveč očitno, da bi omenili, mnoge vizualne antropologije, še posebej področje, vključeno pod oznako “znanstveni film”, so usmerjene na človeško gibanje: ljudje premikajo objekte, premikajo svoja telesa ali oboje. Mnogi zgodnji znanstveni filmi so se osredotočali na tradicionalne obrti, na rituale in na ples – na vsebine, v katerih ima gibanje prvinski pomen. Danes mnogo etnografskih filmov nadaljuje to usmeritev.

Drugi pomen naslova se nanaša na panogo same antropologije. Kakorkoli gledamo nanjo, opravlja antropologija neke vrste “premikanje”. Ne premikajo se samo antropologi skupaj z opremo na vse vrste krajev – bližnje in oddaljene, ampak antropologija premika slike, bodisi verbalne bodisi vizualne ali oboje, včasih spremljane z objekti (kot v muzejskih projektih) – prek prostora in časa ter med kulturami.

V tem gibanju idej, slik in predmetov med kulturami in znotraj njih postane pozornost do komunikacije odločilnega pomena. Ko vzamete slike in jih premaknete iz enega prostora v drugega, bodisi iz Nove Gvineje v Italijo, ali iz ene hiše v vasi v hišo čez cesto, boste videli, da izgledajo drugače. Te razlike so še bolj poudarjene, ko so slike, narejene v eni družbi, predstavljene gledalcem v drugi družbi. Kot sta poudarila Bateson in Birdwhistell pred skoraj štiridesetimi leti, sporočilo samo ne pomeni ničesar. Sporočilo je lahko razumljeno edino, ko oba, govorec in poslušalec, delita isto kodo ali kontekst. Medsebojna delitev konteksta ustvari možnost komunikacije, a gledalci skoraj nikoli ne delijo kode, niti jim ni domač kontekst slik, narejenih v drugi kulturi.

Da bi nam bil razumljiv premik vizualnih podob iz ene kulture v drugo, mora biti “kontekst komunikacije” prepoznan, opisan in sporočen. To je ena od tekočih skrbi antropologije. Tisti od nas, ki danes predstavljamo referate in slike (Asen Balikci, Silvia Paggi, Naško Križnar, Herta Maurer-Lausegger in jaz), delamo v podobnih, čeprav ne identičnih kontekstih. Upam, da bo to srečanje dalo priložnost raziskati oboje: kako najbolje deliti svoje kontekste drug z drugim, in tudi, kako najbolje predstaviti vizualne podobe udeležencem, ki lahko prihajajo iz precej oddaljenih panog.

Preden začnem, bi rada omenila nevarnost, neločljivo povezano z izrazom “vizualna antropologija”. Obstaja namreč težnja, posebno razširjena med ljudmi, ki ne izhajajo iz študija vizualnih komunikacij, da prezrejo potrebo po verbalni pojasnitvi. Predvidevajo, da fotografija ali film govorita “sama zase”. Rada bi ilustrirala to težnjo s svojo lastno izkušnjo.

Leta 1963 sva z možem začela filmati v Novi Gvineji kot del ekspedicije Kolumbijske univerze za študij človeške ekologije v novogvinejskem deževnem gozdu. Bila sva prva Evropejca, živeča med Maringi. Po sprejemljivi raziskovalni paradigmi zgodnjih šestdesetih let sva storila najboljše, kar sva mogla, da bi ustvarila “vizualni zapis” načina življenja Maringov. Mimogrede, najin zapis je bil nem, ker lahke kamere s sinhronim zapisom tona takrat še ni bilo. Predvidevala sva, da bo ta zapis “komuniciral” neposredno, brez dodatnega napora, tako z najinimi kolegi kot z široko publiko v Združenih državah in v Evropi. Ko sva se vrnila s terena z vizualnim zapisom, sva ugotovila, da le malo ljudi, vključno z mnogimi antropološkimi kolegi, “vidi” karkoli v najinem gradivu, kar bi jih zanimalo. Ljudje, ki bi “videli” zanimive stvari v njem so že šli skozi specialno šolanje, kot antropologi plesa, preučevalci otrokovega razvoja, antropologi kmetijstva. Njihovo specializirano šolanje jim je dovoljevalo, da so “videli” vzorce gibanja, odvrčanje od dojenja ali tropski deževni gozd. Bili so, praviloma, sposobni opaziti nove, čeprav povezane pojave v najinem gradivu o Maringih.

Iz te izkušnje sem se naučila, da morajo biti gledalci *usmerjani* k “videnju”, če hočejo opaziti karkoli onkraj njihovega sveta navad in to more biti v večjem obsegu dopolnjeno z uporabo spremljajočih besed. Te besede se lahko pojavijo bodisi vizualno kot besedilo (naslovi, podnaslovi itd.), ali zvočno, na tonskem traku. Zato sem morala tudi sama na novo začeti z učenjem “videnja” na nov način, da bi lahko organizirala “gledanje” najinega gradiva. To sem delala s študiranjem Labanove analize kot načina opažanja človeškega fizičnega gibanja v plesu in vsakdanjem življenju. Potem sem lahko analizirala odlomke najinega gradiva, glede na parametre, ki jih je razvil Laban, in nadaljevala z opisom gibalnega sloga Maringov. Kasneje sem naredila 18-minutni film, Maringi v gibanju, ki je uvedel gledalce v moje opisovanje in analizo. Pri tem sem se posluževala takratne montažne konvencije in dodala komentar.

Prav gotovo ne zagovarjam Labanove analize kot edinega načina za “učenje gledanja”, čeprav je to odličen način (nedavno ga je prikazala Brenda Farnell v svoji študiji o preprostem znakovnem govoru med Indijanci Assinboine iz Montane). Kar pa res zagovarjam, je potreba po ustvarjanju zavestnega in discipliniranega napora za preseganje naših nezavednih, osebnih in kulturnih navad gledanja. To je točka, ki jo stalno ponavlja tudi Massimo Canevacci v svoji nedavni knjigi *Antropologija vizualnih komunikacij* (L’antropologia della comunicazione visuale).

Profesionalni filmski delavci so že davno spoznali, kako uporabiti način, na katerega ljudje v svoji družbi “gledajo” filme, in so v skladu s tem izdelovali svoje podobe. Nekaterim antropologom je to znanje domače in so ga bili sposobni dobro izrabiti. Izjemno delo, ki ga je opravil Asen Balikci med Eskimi Netsilik v šestdesetih letih, je primer skoraj čiste vizualne pripovedi, ki jasno govori najširši publiki. Dr. Balikci je bil že seznanjen s kulturo Netsilikov, ko je usmerjal usposobljenega snemalca pri beleženju ključnih dogodkov v njihovem letnem ciklu. Po povratku v Združene države je bilo gradivo zmontirano na tak način, da so ljudje vseh starosti sledili tehničnim postopkom, predstavljenim v filmih, brez potrebe po kakršni koli besedni razlagi razen naslovov. Tonski zapis je popolnoma v jeziku Netsilik, potrebe po simultanem prevajanju ali komentarju pa sploh ni.

Odsotnost razlagalne, verbalne povezave je mogoča edino takrat, če se film ukvarja s tehničnimi postopki, ki so približno razumljivi na osnovi samega opazovanja. Besedna vez postane obvezna, ko mora antropolog publiki kaj razložiti. Včasih je to dopolnjeno s samim besedilom (naslovi ali podnaslovi), včasih z dodanim komentarjem. V zadnjem primeru, za katerega imamo mnogo zgledov v svetu dokumentarnega filma, slike često spremlja nekaj, kar je postalo znano kot komentar “božjega glasu”. Ta stil komentiranja je bil postopoma presežen v teku 70. in 80. let, ko so prišli antropologi z lahko snemalno opremo s sinhronim tonom in snemali tako vizualne podobe kot hkratni, naravni govor snemanih ljudi. David in Judith MacDougall sta bila med prvimi, ki so uporabljali snemalni in montažni slog, povezan s sinhronim tonskim zapisom. Verbalno nit so omogočali podnapisi, ki so bili prevod govora s filmskega tonskega traku.

Težave, ki jih prinaša premikanje podob skozi prostor in čez kulturne delitve, se ne končajo po “prvem premiku”. Glede na dejstvo, da je mnogo etnografskega filmskega gradiva arhiviranega in da zmontirane filme gledamo po preteku mnogih let, moramo upoštevati tudi “premike, ki sledijo”. Na primer, filmsko gradivo, ki sva ga z možem posnela v šestdesetih letih je bilo posneto, arhivirano (Glej opombo!) in zmontirano po takratni raziskovalni in filmski konvenciji. Danes moramo prav te konvencije ponovno kontekstualizirati in s tem omogočiti publiki, da ceni te filme, bolje kot, da bi jih zavrnila zaradi njihove staromodne oblike. Filmi niso “brezčasni, objektivni zapisi”. So sestavine širšega in vse kompleksnejšega konteksta komunikacij.

Na tem mestu ne želim slediti tej kompleksnosti, niti ne želim dalje govoriti na tako abstraktni ravni. Namesto tega se želim vrniti k tretjemu pomenu, ki ga nosi moj naslov: nanaša se na video posnetek, ki predstavlja dobeseden primer gibanja: selitev pohištva – aktivnost, ki jo često vidite v ZDA. Dva moža polnita kamion, skladata 4 vzmetnice in 4 postelje, več velikih preprog, dve zložljivi postelji in številne škatle na tak način, da je izrabljen vsak kubični centimeter na

kamionu. Dva moža izpolnjujeta nalogo v čimkrajšem možnem času in komunicirata med sabo jasno, z besedami, kretnjami in akcijo, da bi proces nemoteno tekel dalje. Eden od mož, Gary, je lastnik kamiona. Drugi, Dennis, je strokovnjak za skladanje. Oba sta prostovoljca pri Ruth's House, trgovini z rabljenim blagom, ki sprejema vse, kar bi bilo uporabno za reveže ali brezdomce.

Ta prizor je potekal v moji lastni kulturi (Nova Anglija) in bila sem osrednji akter v teh okoliščinah. Ker sem bila sama video snemalec, lahko včasih slišite moj glas na zvočnem posnetku, od mene pa ni videti drugega kot občasno mojo roko. Nisem posebej načrtovala snemanja tega prizora, toda odkril se je nepričakovano sredi daljšega projekta, ki sem ga snemala v obdobju dveh tednov v marcu 1996. Ta dogodek se je izkazal za posrečeno "enoto", ki je trajala v vsej svoji pojavi 30 minut, od tega sem jaz dejansko posnela 22 minut.

Moje zanimanje za snemanje je povzročil Dennis, ko se mi je prvič predstavil. Ko je vstopil v skladišče avkcijske hiše, kjer sem urejala predmete materinega premoženja, ni izgubljal časa. Vnet za svoj posel, je nemudoma predstavil sebe in prijatelja, češ, da prihajata iz "Ruth's house". Na kratko je tudi omenil, kako uživa pri selitvi pohištva, in dejstvo, da ni nikdar končal šole. "Dandanes", mi je rekel, "bi mi ljudje rekli, da sem disleksik." Kljub negativni oznaki, ki jo je uporabil za opis lastnega značaja, je bil tako privlačen, da sem ga takoj tam začela snemati. Ko se je odvijal proces pakiranja, sem bila vesela, da sem se tako odločila, ker izkazalo se je, da je Dennis mojster selitev in nadarjen komunikator, sposoben usmerjati tovariša v skupini na najbolj prijeten in učinkovit način. Odkrila sem, da snemam resničnega strokovnjaka, katerega metode pakiranja in komuniciranja bi bilo vredno preštudirati do podrobnosti.

Moj slog video snemanja sem ustvarjala od trenutka do trenutka. Neugodno je, da mikrofoni na moji Hi-8 kameri ne dela dobro pri vsaki oddaljenosti od govoreče osebe, tako sem morala biti vedno blizu Dennisa, ki je spremljal svoje delo s skoraj neprekinjenim tokom besed.

Zdaj mi prihajajo na misel številna vprašanja glede tega posnetka. Ali ta posnetek čisto vsakdanjega dogodka v Združenih državah zanima gledalce v Evropi? Ali je zanimiv samo za antropologe ali tudi za najširšo televizijsko publiko? Ali zanimanje povzroča zgolj vsebina ali tudi snemalna tehnika? Ali sam posnetek, kot tudi vsebina, ki jo odseva, potrebuje več "kulturnega prevoda"? Ali posnetek spodbuja nova vprašanja v mislih gledalcev?

Nekdo bi lahko uporabil ta posnetek za začetek številnih različnih raziskovalnih projektov. Nekdo bi raziskal svet "disleksikov". Nekdo bi preučil trgovine z zavrženim blagom in recikliranje. Nekdo bi lahko raziskal svet velikih in malih selitvenih družb in tako naprej. Prizadevam si, da bi analizirala avdio vizualni zapis v smislu Dennisovih gibalno/govornih vzorcev, da bi odgovorila na vpra-

šanje “Kaj je temelj Dennisove veščine?” V vseh teh preiskavah nekdo lahko uporabi analitična orodja, kot je Labanova analiza, pa tudi interpretacije izvirnih udeležencev ali drugih informatorjev, izvabljene iz zapisa.

Sama mislim o tem video traku kot o “darilu” vidnega sveta. Seveda, takih daril ne bomo deležni pri svojem delu, dokler ne bomo začeli opazovati, da se nekaj posebno zanimivega dogaja znotraj našega vidnega polja, da bomo imeli toliko prisotnosti duha, da jih bomo sprejeli, da bomo dejansko vzeli video kamero in snemali, kar vidimo in slišimo. Zapis, *točno tak, kot pride iz video kamere*, je rezultat soigre med aktivnostjo *enega* snemalca in odzivi udeležencev pri potekajočem dogodku. Ko enkrat imamo tak zapis, se moramo upreti skušnjavi, da bi ga “očistili”, to je zmontirali v skladu z obstoječo konvencijo. Ko je vizualni zapis zmontiran, so raziskovalci, ki ga gledajo, soočeni s potrebo po dekodiranju mnogo kompleksnejšega dokumenta, v katerem so izvirne časovne sekvence aktivnosti običajno skrajšane in morda motene, in v katerem se nahajajo ne samo percepcijske plasti snemalca, temveč tudi režiserja, tonca, montažerja itd. Nezmontirano raziskovalno filmsko ali video gradivo, po drugi strani, vsebuje samo eno plast posredovanja.

Ali je “darilo” vidnega sveta primer nečesa, kar bi lahko označili kot “znanstveni film”? Važno je, da smo jasni v svoji terminologiji. Če uporabimo pojem “znanstveni film”, da bi pokrili celo območje gibajočih se podob v zvezi z vsebinami, za katere domnevamo, da so v interesu določenih znanstvenih raziskav (med njimi antropologije), lahko vključimo dokumente, ki dovoljujejo vizualno raziskavo kot določen žanr znotraj te prevladujoče (krovne) kategorije. “Znanstveni film” kot oznaka je prečesto ozko uporabljena za uglajene dokumentarce, ki so usmerjeni na domnevno znanstvene vsebine. V tem primeru določa oznako filma bolj vsebina kot snemalna tehnika in namen uporabe. Na ta način izraz, ki bi moral pokrivati celotno področje, praviloma izključuje nekatere pomembne žanre. Z drugimi besedami, najetje filmskega dokumentarista, da pride na teren, posname in zmontira film, ki bo široki publiki posredoval *že izgotovljene* zaključke znanstvene študije, je samo en način uporabe filma v znanstvenih podvigih. To nikakor ne izčrpa drugih vrst uporabe filma (videa, gibajočih podob) v antropološki raziskavi.

Nasprotno pa mora biti raziskava, ki zadeva človekovo uporabo prostora, časa, objektov, besed in glasov, osnovana na urah in urah nezmontiranih vizualnih zapisov naravno potekajočih dogodkov. Redki antropologi delajo take zapise. Celo redki študentje so imeli priložnost videti katere od njih. Pa vendar, ravno pri ponavljajočem gledanju takih zapisov, ko smo sami ali s kolegi, in v odkrivanju prelomno novih načinov analiziranja vsebine zapisov in snemalnega sloga, se lahko pojavijo novi načini gledanja in razumevanja sveta okoli nas.

Znanstveni dokumentarci kot utrjen žanr, domač svetovni televizijski publiki, so šibki v učenju novih načinov gledanja. Medtem ko je vsebina lahko nepoznana gledalcem, pa je medijski slog – znanje zapakirano v hitro gibajočo se pripoved – že dolgo poznan. Ti dokumentarci morejo odpreti človeškemu umu nove vsebine raziskave, toda navadno ga ne učijo opazovati naravno potekajočih dogodkov na nov način. In sčasoma televizijske mreže postavljajo znanstvene dokumentarce v nov kontekst: prikazani so v odlomkih, tukaj in tam, med govornimi oddajami in televizijskimi igrami. Često so tako močno uokvirjeni z gosti oddaj, da njihova vsebina skoraj izgine. Dandanes, ko gledamo naš glavni kulturni medij vizualnih komunikacij, to je, televizijo, preostane zelo malo, kar lahko opazi povprečni gledalec, razen medija samega. V ZDA je izjema C-SPAN mreža na področju televizijskega predvajanja, ker se njeni programi osredotočajo na neprekinjeno predvajanje konferenc, diskusij, predavanj in poteka dogodkov v Predstavniškem domu in Senatu.

Že v šestdesetih letih je Margaret Mead na predavanjih antropološke metodologije poudarjala študentom potrebo po skrbnem ločevanju med neposredno izkušnjo in posredovano izkušnjo. Seveda je danes vloga vizualnih medijev in virtualne resničnosti v življenju ljudi vreden predmet študija. Vendar ob tem ne spreglejmo študija neposredne izkušnje in interakcije iz oči v oči, za kar je uporaba raziskovalnega filmskega gradiva nekaj temeljnega. (Za dva nedavna primera uporabe video zapisov glej Kendonove študije interakcije in Tobin, Wu in Davidsonove študije predšolskih otrok v treh kulturah).

Znotraj bolj zaprtega območja znanstvenega filma je bistvenega pomena raziskovalno filmsko gradivo, na katerem temelji prvobitna vizualna in avdiovizualna raziskava. Izdelavo in uporabo morajo uveljaviti učni programi in arhivske zbirke. Raziskovalno vizualno gradivo nam pomaga osredotočiti razmišljanje in spraševanje. Kolegom, študentom in zainteresirani publiki, dovoljuje, da zelo natančno vizualno opredelijo, njim samim in drug drugemu, o čem razpravljajo. Tako jim dajo nekakšno “operativno definiranje” abstraktnih, z besedami izraženih analitičnih konceptov. Ko ustvarjamo vizualne podatke in jih analiziramo, lahko izboljšujemo našo raziskavo korak za korakom in se hkrati še naprej zavedamo spreminjajočih se oblik gledanja in razumevanja. To nas morda vodi do sklepov ki jih morda nismo niti slutili ob začetku raziskave.

Opomba

Moj mož, Marek Jablonko, in jaz sva pripravila 18.600 m 16-milimetrskega filma, ki sva ga posnela med Maringi v Novi Gvineji leta 1963 in 1964, za arhi-

viranje v zbirki raziskovalnih filmov pri Nacionalnem zdravstvenem inštitutu v Bethesda, Maryland. Vodila tega arhiva, ki sta jih razvila dr. Carleton Gajdusek in Richard Sorenson, zahtevajo, da izvorno gradivo ostane nerazkosano, da se film na posameznih svitkih po 30 metrov zlepi kronološko v 400-metrške role. Na začetek vsake role sva vstavila napis in za vsako rolo popisala vsebino. Nato sva ob gledanju z normalno hitrostjo (24 slik na sekundo) v kronološkem redu oskrbela tekoči komentar za vseh 18.600 m. To sva posnela na magnetno sled projekcijske kopije, ki je bila izdelana iz masterske kopije izvirnika.

Literatura

- BATESON, Gregory (1936), *Naven*. Stanford, California: Stanford University Press.
- BATESON, Gregory in MEAD, Margaret (1942), *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences.
- BIRDWHISTELL, Ray (1970), *Kinesics and Context: Essay in Body-Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- CANEVACCI, Massimo (1995), *Antropologia della comunicazione visuale*. Genova: Costa&Nolan.
- FARNELL, Brenda (1995), *Do You See What I mean? Plains Indian Sign Talk and the Embodiment of Action*. Austin: University of Texas Press.
- GAJDUSEK, Carleton in SORENSON, Richard (1963), *Investigation of Nonrecurring Phenomena: The Research Cinema Film*. V: *Nature* 200, str. 112-114.
- Ista (1966), *The Study of Child Behavior Development in Primitive Cultures*. V: *Supplement to Pediatrics* 37(1), Part II.
- JABLONKO, Allison (1967), *Ethnographic Film as Basic Data for Analysis*, V: *VIIth International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences*, Moscow, August 3-10, 1964 (4), str. 168-173. Moscow: Nauka.
- Ista (1968), *Dance and Daily Activities among the Maring People of New Guinea: A Cinematographic Analysis of Movement Style*. Phd, Columbia University.
- Ista (1991), *Patterns of Daily Life in the Dance of the Maring of New Guinea*. V: *Visual Anthropology*, 4, str. 367-377.
- JABLONKO, Allison un JABLONKO, Marek (1992), *Fotografando tra i Maring di Papua Nuova Guinea: La Macchina Fotografica come Strumento di Ricerca Antropologica*. V: *Archivio Fotografico Toscana*.
- JABLONKO, Allison in KAGAN, Elizabeth (1988), *An Experiment in Looking: Re-examining the Process of Observation*. V: *The Drama Review*, 32(4), str. 148-163.
- KENDON, Adam (1990), *Conducting Interaction: Patterns of behavior in focused encounters*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MACDOUGALL, David (1995), Subtitling Ethnographic Films: Archetypes into Individualities. V: Visual Anthropology Review, 11 (1), str. 83-91.
- MEAD, Margaret in BYERS, Paul (1968), The Small Conference. Paris: Mouton.
- RUESCH, Jurgen in BATESON, Gregory (1951), Communication: The Social Matrix of Psychiatry. New York: W.W.Norton&Co.Inc.
- SORENSEN, E. Richard (1976), The Edge of the Forest: Land, Childhood and Change in the New Guinea Protoagricultural Society. Washington: The Smithsonian Institution.
- SORENSEN, E. Richard in JABLONKO, Allison (1975), Research Filming of Naturally Occuring Phenomena. V: Principles of Visual Anthropology. Paul Hockings, ur., str. 151-163. The Hague: Mouton.
- TOBIN, Joseph J., David V. H. WU in Dana H. DAVIDSON (1989), Preschool in Three Cultures: Japan, China and the United States. New Haven: Yale University Press.

Filmografija

- JABLONKO, Allison in JABLONKO, Marek (1966), Kerepe's House: A House Building in New Guinea. University Park: Pennsylvania State University Audio-Visual Services.
- Ista (1967), 1963-64 Jablonko-Maring: Archival Collection with dr. D. Carleton Gajdusek, Bethesda, MD: National Institute of Nervous Diseases and Blindness.
- Ista (1968), Maring in Motion. University Park: Pennsylvania State University Audio-Visual Services.

Prevod iz angleščine Naško Križnar

*Dr. Allison Jablonko
Via della Ginestra 12
06069 Tuoro sul Trasimeno
Perugia
Italia*

IMENSKO KAZALO

- Adair, John: 205;
Adamič, Bojan: 38;
Adamič, Ernest: 38, 130, 131;
Anderson, Benedict: 135, 140;
Antoš, Zvezdana: 8;
Aristotel: 134;
Azzolini, Dino: 207;
- Badger, Michael: 205;
Badjura, Metod: 19, 23, 38, 39, 127, 197, 198;
Badjura, Milka: 19, 23, 38, 39;
Balikci, Asen: 217, 221, 223, 225;
Balkovec, Marjetka: 200;
Bateson, Gregory: 128, 131, 223, 229-230;
Beguš, Vinko: 151;
Bevc, Jože: 201;
Beznik, Vinko-Cena: 151;
Bianchini, Carla: 207;
Birdwhistell, Ray: 223, 229;
Bizjak, Sašo: 153;
Bošković-Stulli, Maja: 136, 140;
Bratanić, Branimir: 18;
Breljih, Boris: 9, 23, 39, 45, 131;
Breljih, Peter: 9, 23, 39, 45, 125, 131;
Burke, Peter: 135, 140;
Butković, Davor: 160;
Byers, Paul: 230;
- Canevacci, Massimo: 225, 229;
Cendou, Luisa: 207;
Chiozzi, Paolo: 167-168;

Clliford, James: 133-134, 139-140;
Cvetko, Ciril: 39;

Davidson, Dana H.: 228, 230;
Drobnič, Ivan: 197;
Dular, Andrej: 200;

Edison, Thomas A.: 13, 17;

Farnell, Brenda: 224, 229;
Fikfak, Jurij: 8;
Frank, Manfred: 134, 140;
Frankovič, Marjan: 8, 170, 171, 191, 194;
Fuchs, Peter: 167, 168;

Gadler, Peter: 143, 149;
Gajdusek, Carleton: 229;
Gavazzi, Milovan: 7, 18, 42, 134-135, 137-139;
Golles, Mario: 207;
Golop, Federico: 207;
Golop, Valentino: 207;
Grafenauer, Ivan: 37;
Gregorič, Beno: 106;
Gross, Larry: 205;
Gumperz, John J.: 142, 149;
Gurung, Angya: 163, 167;

Hafner, Stanislaus: 142, 149;
Heine, Heinrich: 24;
de Heusch, Luc: 155;
Hirachan, Bhakti: 161;
Hockings, Paul: 131;
Husmann, Rolf: 218, 221;

Jablonko, Allison: 223, 229, 230;
Jablonko, Marek: 229;
Jakac, Božidar: 23, 127, 196-199, 200;

Kagan, Elizabeth: 230;

Karničar, Ludvik: 142;
Kendon, Adam: 228, 230;
Keršič, Irena: 151, 155;
Kodrič, Matej: 154;
Kosmač, France: 38, 40;
Kravanja-Marinčič, Joza: 23, 39;
Krese, Metka: 9;
Križ, Ivica: 9;
Križnar, Naško: 8-9, 12, 127, 131, 137, 140, 141-143, 149, 154-155, 168, 169-171, 182-183, 192, 200-201, 211, 216, 221;
Krlježa, Miroslav: 136;
Krnjajić, Davorin: 160,
Kruheč, Janez-Štefanič: 197;
Kumar, Milan: 39-40;
Kunwor, Ramesh Raj: 160;
Kuret, Niko: 7, 12, 15, 19, 23, 39, 45, 121, 125, 127-131, 179;
Kusov, Tone: 170;

Laban, Rudolf: 224;
Lampret, France: 39;
Laurencig, Luciano: 207;
Leček, Suzana: 135, 140;
Lefranc, Robert: 18;
Leroi-Gourhan, Andr(: 18;
Leskovec, Ivana: 9, 121, 126;
Lipovšek, Marjan: 40;
Ljubič, Milan: 199;
Lorenz, Konrad: 27;
Loizos, Peter: 128, 131;
Loszach, Romina: 207;
Lozica, Ivan: 137-138;

MacDougall, David: 225, 230;
MacDougall, Judith: 225;
Mahnič, Mirko: 39;
Maget, Marcel: 42-43;
Makarovič, Marija: 9, 169, 171, 191, 192;
Makavejev, Dušan: 169, 171;
Marinček, Janez: 131;

Matičetov, Milko: 8, 23, 39;
Maurer-Lausegger, Herta: 9, 141-143, 146, 148-150, 223;
Mead, Margaret: 128-129, 131, 228-230;
Medves, Fabio: 207;
Metraux, Andr(: 19-21, 24, 27, 129;

Nemanič, Ivan: 9, 195, 200;
Noč, Ivan: 197, 199;
Novak, Vilko: 18;

Orel, Boris: 18;

Paggi, Silvia: 213, 216, 223;
Pahor, Živa: 9, 185, 189, 205-206, 211;
Petricig, Moreno: 207;
Pletenac, Tomislav: 9, 133, 140;
Plicka, Karel: 19, 22-25, 27-29, 129;
Podorieszach, Rino: 207;
Polidoro, J.L.: 19;
Popović, Ida: 160;
Prca, Ines: 133, 140;

Račič, Božo: 195, 200;
Rajkovič, Zorica: 9;
Ramovš, Mirko: 9, 157-158, 196, 200;
Ravnik, Mojca: 8;
Rouch, Jean: 18, 20, 27, 127-128, 131, 213;
Ruby, Jay: 205-206;
Ruesch, Jurgen: 230;

Schellender, Anton: 142, 150;
Scheutz, Haudum: 143, 150;
Scuoch, Maria-Rosa: 207;
de Seta, Vittorio: 25;
Simonič, Peter: 9, 179, 184;
Sintič, Zvone: 19, 23, 25, 39-40;
Skrt, Darja: 9, 173, 177;
Smerdel, Inja: 151, 155;
Smets, George: 24;

Sorenson, Richard: 229-230;
Spannaus, G(nther): 17-18, 24-25, 27, 29;
Steenwijk, Han: 144;
Supek-Zupan, Olga: 137-138, 140;

Špur, Katarina: 40;
Štajer, Božo: 23, 39;

Tobin, Joseph: 228, 230;
Todorov, Voitek: 219;
Tomc, Matija: 39;
Treiber, Franc: 37;

Valentinčič, Nadja: 9, 151-152, 155;
Vinšćak, Tomo: 9, 159-160, 168;
Vodušek, Valens: 23, 39;
Vranjican, Pavle: 160;

Weiss, Marica: 197;
Worth, Sol: 205-206;
Wu, David V. H.: 228, 230;

Zlobec, Jaša L.: 170, 191;
Zupanič, Marica: 198;

Žagar, Zora: 9;
Župančič, O. Andrej: 9, 201, 202;