

Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji¹

Uvod

Glavno orodje vizualne raziskave je vizualna dokumentacija na filmskem ali na video traku. Pojav vizualne dokumentacije (odslej skrajšano: VD) se veže na genezo in zakonitosti kinematografije ter novejših elektronskih medijev. Na teoretski ravni je VD povezana z razvojem filmske misli v našem stoletju. Njen razmah je del civilizacijsko utemeljene 'vizualnosti' zadnjih nekaj generacij. Danes se antropološko znanje o neevropskih kulturah, ki jih je zahodna znanost proučevala in filmsko dokumentirala v daljšem obdobju, s pomočjo vizualnih medijev že lahko vrača k potomcem bivših informatorjev. Evropocentrično mišljenje je tudi na področju VD v veliki meri preseženo. Nadomešča ga partnerstvo pri proizvodnji antropološke in etnološke VD v Tretjem svetu.²

Na izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji pa je seveda najbolj vplival odnos znanosti do vizualnih medijev. Lahko sledimo zelo zanimivi genezi tega odnosa. Sprva so protagonisti kinematografije in znanosti močno pretiravali s prikazovanjem pomena in vloge filma v znanosti. V času prevlade fikcijskega filma pa je prišlo do streznitvenih ugotovitev. Znanost sama se kmalu ni več posvečala zgolj zunanjim pojavom človekove kulture. Fiziologija, neposredno vpletena v nastanek filma, se je umaknila znanstvenim panogam, ki jih zanimajo

¹ Prispevek je bil predstavljen v obliki referata na posvetovanju »Vizualna dokumentacija in komentar«, ki ga je pripravil Avdiovizualni laboratorij ZRC SAZU, oktobra 1989 v Ljubljani. Zahvaljujem se Andreju O. Župančiču za branje besedila in nasvete ob pripravi referata za tisk.

² Balicki A. Some new trends in Visual Anthropology. Bulletin of Slovene Ethnological Society, Glasnik SED, 28 (1—4), 1988.

skriti pojavi človekovega bivanja, kulture, psihologije in intimne. Pojav filma svojstveno zaznamuje prehod od darvinistične paradigme k freudizmu. Za dokumentiranje teh pojavov pa takratni film ni bil najprimernejše sredstvo. V preteklosti so razni avtorji dodobra zrelativizirali pomen VD v znanosti. Izraženi so bili številni dvomi, ali VD sploh lahko postane resen znanstveni pripomoček. Vendar se je izkazalo, da mora prej znanost ujeti zaostanek za razvojem medija in ne narobe. V konflikt s sodobnim medijem namreč vselej prihaja znanost, ki naslanja svojo metodologijo na deskripcijo. Za tako znanost je najprimernejša metoda filmske reprezentacije, pri kateri se vizualna tehnologijo uporablja zgolj kot dokaz za potrditev hipotez. V tej povezavi lahko vizualni medij služi npr. zlasti kot dokaz fizioloških tez o gibanju in vedenju živali in človeka ali dokaz, da so domorodci v Afriki in na Tihem oceanu res živi.

Tudi v našem prostoru smo doživljali podoben zaostanek za razvojem medijske miselnosti na področju filma. V mislih imam primer dokumentarističnega pristopa Metoda Badjure in drugih slovenskih pionirjev filma, ki so še dolgo potem, ko je film ob Newtonovskem prostoru začel beležiti notranje človekove prostore, ostali pri starem beleženju klasičnega fizičnega prostora.³ Ni slučajno, da je pomen VD spet močno zrasel v našem času, ko postaja kompleksno vprašanje okolja eno osrednjih znanstvenih vprašanj. Ob njem pa se združujejo tako fizični kot drugi prostori bivanja naše civilizacije, s čimer se odpira potreba po subtilnejši medijski izkušnji.

Kljub temu je dolgo veljalo, da je znanstveni film stvar mehničnega slikovnega posredovanja dejstev in ne celovite medijske prakse. Na nek način se je t. i. znanstvenemu filmu vsiljevala vloga filmskega kiča. Ali ni tudi pri kiču estetska ocena pogojena z lepoto prikazanega objekta? Pokažemo človeku sliko otroka in on reče: »Kakšna lepa slika!« Vprašamo, zakaj je lepa. »Zato ker je otrok tako lep.« Tudi ko se znanstvenik obrača k VD, velikokrat razbira iz nje samo dejstva, ki jih potrebuje in pričakuje. VD je zanj dokument, ki ga obravnava kot iztrgan kos same realnosti. Zanimarja, da je na filmu stvarnost medijsko preoblikovana in da vsebuje tudi informacije nemerljivih kvalitet.

Medij in znanost

Na splošno lahko rečemo, da se je strokovni film (etnološki, antropološki, sociološki) utopil v dokumentarnem filmu, zlasti s pojavom televizije. Na nek način se je film izneveril upanju, ki ga je pri znanosti zbuval na začetku. Čeprav ga je znanost sama izumila za svoje potrebe, ji je nekako ušel iz rok. Poenostavljeno rečeno, je tako imenovana Meliésovska linija fikcijskega filma prevladala nad Lumiérovsko dokumentaristično linijo. Imamo dokaze, da so se protagonisti zgodnjih kinematografskih začetkov dobro zavedali pomena filma za znanost. Jean Epstein je kot študent medicine zapisal svoj pogovor z Augustom Lumiérom, v katerem je le-ta na vprašanje o povezavi filma in znanosti odgovarjal s faustovsko vznesenostjo. »Film ni tisto, za kar ga običajno imamo... V nekaj letih se bo pokazala prava vrednost gibljivih slik... Ali govorim o znanosti? Res — lahko bi rekel. Znanost je danes tako filozofija kot religija. Oni sta metoda in sinteza vsake znanosti. V tem smislu se mi zdi,

³ Križnar N. Prostor v etnografskem filmu. Glasnik SED, 27 (1—2), 1987.

da je film instrument znanosti, torej tudi filozofije in religije; v tem zadnjem smislu je tvorec mitov.⁴ To je bilo zabeleženo na Lumièreevemu domu v Lyonu ob prelomu stoletja. Izjava odseva dvoje različnih pojmov — znanost in mit, ki sta takrat še oba spala v naročju pravkar rojene kinematografije, nato pa vsak po svoje epohalno preoblikovala njen značaj. Poljak Bolesław Matuszewski je že leta 1898 v Parizu objavil presenetljivo dognano navodilo o uporabi filma kot arhivskega vira, vključno s predlogi za njegovo shranjevanje.⁵ Prvo proklamacijo filma kot umetnosti pa smo dobili šele leta 1911.⁶ Vsako začetno ukvarjanje z vizualno dokumentacijo v znanosti zato implicira vračanje v zgodovinske začetke kinematografije.

Danes smo po zaslugi hitrega razvoja vizualne tehnologije, zlasti elektrone, prišli do razmaha in do prave demokratizacije vizualnih raziskav. Lahko govorimo o planetarnem razcvetu vizualnih znanosti. Globalna značilnost vizualne produkcije je, da omogoča pluralističen pogled na realnost. Njena moč je v verodostojnosti prikazanega. Moč slike sega v območje mističnega. Veliko nam o tem pove današnje birokratsko identificiranje s pomočjo fotografij v naših dokumentih. Spoznani smo za nas same, če smo podobni svoji fotografiji! Na tem mestu velja omeniti anekdoto Colina Younga. Neki ženi so rekli: »Imate čudovito hčerko!«. Ona pa je odgovorila: »To ni nič, počakajte, da vidite njeno fotografijo!«⁷

Filmskega posnetka skorajda ni mogoče ponarediti, lahko pa ga z montažo postavljamo v različne kontekste in mu s tem dajemo različne pomene. Prepričljivost filmskega dokumenta omogoča torej zlorabo vizualnega medija.

Kljub 'lahki pokvarljivosti' VD so sama na sebi smešna prizadevanja, ki skušajo omejevati medijsko preoblikovanje VD, češ, da bo VD s tem izgubila znanstveni pomen. To se sploh ne more zgoditi, ker VD tega pomena nikoli ni imela. Ni take stvari, ki bi ji lahko rekli ZNANSTVENI dokument. Ta pomen vsakemu dokumentu vedno na novo dajejo šele interpretacija, znanstvenoraziskovalni aparat, metodologija. V skladu z njimi se spreminja značaj VD. »Kot vsako orodje, je avdiovizualni medij nevtralen: način uporabe je odvisen od metodologije, spretnosti in občutljivosti raziskovalca.«⁸ Drugo je seveda prizadevanje, da se ohranijo fondi VD v prvotni, grobi obliki čim dlje, da bi lahko kasneje nekdo z drugo hipotetično dispozicijo na novo ovrednotil informacije, ki jih vsebuje VD.

Ni slučajno, da se danes v vzhodni Evropi hkrati z razsulom dogmatske družbene ureditve vse bolj razvija in uveljavlja produkcija VD v znanstvene namene. Navedem lahko primere Madžarske, Estonije in Poljske. V Sovjetski zvezi še ni čutili tega razmaha, enako ne v ČSSR, kjer se še vedno nasiljajo na preživete oblike didaktičnih vizualij. (Razprava je iz leta 1989!

⁴ Citat omenja Zbigniew Czeczot-Gavrak v svoji knjigi iz leta 1977 (srbohrvaški prevod: Zgodovina filmske teorije do 1945. Institut za film, Beograd 1984, 28). Avtor navaja, da je Epsteinov tekst doslej še neobjavljen.

⁵ Matuszewski B. Une nouvelle source de l'histoire (Création d'un dépôt de cinématographie historique). Paris 1908.

⁶ Canudo R. Manifeste des sept arts. Paris 1911.

⁷ Young C. Documentary and Fiction, Distortion and Belief. *Senri Ethnological Studies* no. 24, Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film, Osaka 1988, 13.

⁸ Asch T. & Asch P. Film in Anthropological Research. *Senri Ethnological Studies* no. 24, Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film, Osaka 1988, 165.

Op. ured.) Poseben primer je Romunija, kjer so konec 70. let že obstajali zametki 'vizualne revolucije', pa so v začetku 80. let takorekoč čez noč izgini, vzporedno z zamrznitvijo družbenih sprememb. Spomnimo se, kako je bila pri nas še nedavno tabuizirana uporaba fotoaparata in celo daljnogleda v javnosti. Voyerizem industrijske dobe si je v nekaterih režimih in na nekaterih življenjskih področjih lahko privoščila samo država.

Razvoj vizualnih raziskav je vezan tudi na širše civilizacijske procese, ki skupaj z razvojem tehnologije ustvarjajo predpostavke ali izhodišča za izdelavo in uporabo VD.

Vizualna dokumentacija v etnologiji

Glavna referenca za razmišljanje o VD v etnologiji je vizualna antropologija. Le-ta ima v okviru antropoloških ved že priznan avtonomen status. Jay Ruby v svojem uvodu h knjigi *Anthropological Filmmaking* takole opredeljuje njeno sodobno izhodišče: »Nameravamo predstaviti... analize vidnega sveta neverbalne komunikacije od mikro študij telesnega gibanja, do širokih pogledov na obdajajoče okolje in edinstvene poskuse prenašanja antropološkega razumevanja s pomočjo slikovnih sredstev. Rezultat bo poglobljanje našega znanja o tem, kako vizualna in slikovna komunikacija funkcionira v naši želji, da bi stvari osmišljali.«⁹

Vizualna antropologija vključuje dosedanjo produkcijo vizualij (npr. etnografski, sociološki, antropološki film), ki same na sebi še niso vizualna antropologija in od njih prevzema metodo — način raziskovanja s pomočjo vizualne tehnologije. Na drugi strani pa se usmerja v študij vizualnih komunikacij, pri katerem se kot raziskovalni pripomoček uporablja vizualna tehnologija ali pa tudi ne. Ko bom omenjal znanost, bom tako mislil predvsem na etnologijo, ko pa bom omenjal VD, bo mišljen film ali video v okviru etnoloških raziskav, ker pri nas prav etnologija obravnava kulturo in družbo podobno kot v prostorih vizualne antropologije to počenja antropologija.

Funkcionalni sklopi

Vzemimo za primer znanstvenikovo idejo: »Ta pojav je pa vredno beležiti!« S tem se je sprožil postopek nastajanja VD in njenega povratnega učinkovanja na znanstveno raziskavo. Odločitev za delo s pomočjo vizualne tehnologije močno vpliva na sam potek raziskave. VD začne funkcionirati že pri zasnovi raziskave, ne šele ko pridemo s terena in začnemo urejati zbrane podatke. Zato lahko upravičeno govorimo o funkcionalnih sklopih VD, kot o pomembnih analitskih sestavinah teoretične in praktične obravnave VD.

V svojem prispevku bom komentiral izhodišča VD v etnologiji ob naslednjih stopnjah njenega funkcioniranja: 1. izbira objekta snemanja, 2. realizacija VD in 3. sprejemanje oz. percepcija vizualne informacije. To je kronološko zaporedje procesa. V resnici gre za dve funkciji, za zajemanje in oddajanje vizualnih informacij, vmes pa je medij (prenašalec). Input — out-

⁹ Ruby J. Introduction to the Series, *Anthropological Filmmaking*. Harvard Academic Publishers 1988, IX.

put. Vdih — izdih. To je simetričen proces, ki je podoben drugim procesom komuniciranja ali prenašanja informacij, bodisi z umetniškimi ali neumetniškimi sredstvi. Na omenjene tri sklope se vežejo določeni pogoji, ki morajo biti izpolnjeni, da proces zajemanja in oddajanja vizualne informacije kvalitetno deluje. Ni vseeno, kakšen objekt snemanja izberemo, ni vseeno kako obvladamo tehnično metodo in ni vseeno, kakšna je izobrazba in kulturna, psihična ali svetovnonazorska dispozicija gledalca.

Izbira objekta

Prvi omenjeni pogoj — izbira objekta snemanja — je izključujoč. Da ali ne. Zakaj bi uporabljali filmsko ali video tehniko, če se dá stvar bolje prikazati z drugimi sredstvi? Npr.: arhitektura ima dober instrumentarij za prezentacijo prostora oz. za njegovo simulacijo. To so tehnične risbe, tlorisi, prerezi, aksonometrijski prikazi, računalniške simulacije prostora, itd. Etnologija in folkloristika lahko mnogo dokumentacije ustvarita s tonskimi zapisi, geografija z zemljevidi in računalniškimi prikazi terena itd.

Mimogrede, saj morebiti tudi pri VD ne gre za prezentacijo realnosti, ampak za njeno simulacijo. Ali kot je dejal Sol Worth: »Slike so način, kako strukturiramo svet okoli sebe. To niso slike sveta.«¹⁰ Emilie de Brigard, zgodovinarica etnografskega filma, pravi: »Od vsega začetka je bil etnografski film obkrožen s pričakovanjem, da bo odkril nekaj o primitivnih kulturah — in končno o vseh kulturah — česar ni mogoče zajeti na noben drug način.«¹¹ Podobnega mnenja, vendar z drugega zornega kota, je Karl G. Heider. Pravi: »Etnografski film mora izhajati iz etnografskega razumevanja kulture, in lahko predstavi mnogo tega, o čemer pisna etnografija lahko samo namigne. Po drugi strani pa noben film ne more sporočiti vseh informacij, ki jih zahtevamo od etnografije.«¹²

Na terenu se velikokrat srečam z ljudmi, ki so odlični sogovorniki in informatorji — dokler ne uperim vanje kamere. Mnogokrat bi zelo težko ravnal v skladu z naslednjo definicijo etnografskega filma: »Etnografski film je film, ki si prizadeva pojasniti vedenje ljudi neke kulture, ljudem druge kulture, z uporabo posnetkov ljudi, ki delajo natanko tisto, kar bi počeli brez naše kamere.«¹³

V svoji raziskavi o mednacionalnih odnosih na Kolpi sem ugotovil, da je strah pred kamero ali bolje rečeno previdnost pred njo večja pri ljudeh z višjo stopnjo izobrazbe.¹⁴ Veliko manj se bojijo kamere in mikrofona ljudje, ki nimajo prave predstave, kaj se lahko počne z njihovimi slikami, kot tisti, ki se dobro

¹⁰ Worth S. Pictures can't say ain't. Studying Visual Communication, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1981, 182.

¹¹ Brigard E. The History of Ethnographic Film. Principles of Visual Anthropology, The Hague: Mouton Publishers, 1975, 13.

¹² Heider K. Ethnographic Film. Texas Press 1976, 127.

¹³ Goldschmidt W. Ethnographic Film, Definiton and Exegesis. PIEF Newsletter 3 (2), 1972.

¹⁴ Križnar N., Prepletanja. Etnološka Tribina 9, 1986.

Razni avtorji sicer poročajo o svojih različnih izkušnjah in postopkih o zvezi z vplivom kamere na vedenje ljudi. Tako npr. Andrej O. Župančič pripoveduje, kako je pripravil Janomame, da niso bili več pretirano pozorni do kamene. Takoj spočetka je postavil kamero na stojalo sredi njihovega vaškega kroga in radovedneži so se kar vrstili. Vsak je lahko pogledal skozi okular. Zlasti jih je očaral zoom. Ko pa so potešili svojo radovednost, se niso več zmenili za kamero.

zavedajo, da bi jim javno prikazovanje njihovih izjav lahko škodilo. Se pravi, da gre za problem morebitnega moralnega oškodovanja nastopajočih in za problem verodostojnosti tako preboječih kot tudi pretirano sproščenih izjav.

Svet Ameriške antropološke zveze je leta 1971 sprejel Principe profesionalne odgovornosti. Ena od točk pravi: »Informatorji imajo pravico ostati anonimni. To pravico je treba spoštovati, če smo jo izrecno obljubili, pa tudi, če se ni omenjala nasprotna možnost. Ta strogost se nanaša na zbiranje podatkov s pomočjo kamer, magnetofonov in drugih tehničnih sredstev, pa tudi na druge načine zbiranja podatkov v neposrednih intervjujih ali z opazovanjem. Tisti, ki jih proučujemo, naj bi razumeli zmogljivosti naših naprav; imeli naj bi na izbiro, da jih zavrnejo, če želijo; in če jih sprejmejo, mora biti rezultat v skladu z informatorjevo pravico do blaginje, dostojanstva in zasebnosti.«¹⁵

Na prvi pogled so objavljena načela močno zaostrena. Ampak kot pravi Heider: »Utemeljena so z eno samo podčrtano zahtevo: odgovorni smo, da ne škodujemo ljudem, ki jih proučujemo in snemamo.«¹⁶ Danes bi težko še kje našli ljudi, ki se ne zavedajo, kaj se pravi biti posnet s filmsko ali video kamero. Res je nasprotno: številni ljudje vztrajajo, da jih posnamemo, ker si želijo publicitete, zlasti s pojavljanjem na televiziji, kjer si jih lahko ogledajo nevoščljivi sosede in znanci.

Pri snemanju pravoslavnega badnjaka v Bukovici (severna Dalmacija) sem sam izkusil posledice neupoštevanja omenjenega etičnega načela. Neka vdova nas je prijazno sprejela v hišo in posneli smo dolg pogovor z njo. Čez nekaj mesecev smo se vrnili v isto vas, da bi nadaljevali snemanje. Nič hudega sluteč smo ožjemu krogu vaščanov kazali naše posnetke, med njimi tudi del posnetega pogovora. Vdove ni bilo zraven, vendar je izvedela za to, predvidevam na zelo neprimeren, morda celo žaljiv način. To lahko le ugibam. Naslednjič nas užaljena ni sprejela niti v hišo, kaj šele, da bi kaj posneli pri njej. Prikazovanje naših posnetkov je torej v vasi sprožilo nek prikrit spor med skupnostjo in posameznikom. Rezultat: informator je bil zato moralno oškodovan.¹⁷

Kakšen naj bi bil idealni informator s stališča vizualnega raziskovanja? Recimo, da je to tisti, ki nevede, v ognju svojega pripovedovanja ali drugačnega agiranja, ravna v skladu z zgoraj omenjeno definicijo etnografskega filma, po kateri naj bi se informatorji obnašali, kot da kamere ni. In pri nekaterih dogodkih, kot so npr. pustovanja, poroke, skupna dela, obrti in razna praznovanja, ljudje tudi zares delujejo tako sproščeno. Na ustrezno obnašanje informatorjev največ vpliva naša sposobnost za občevanje z ljudmi. Zato bi se obrnjeno vprašanje glasilo: kakšen je idealni pristop raziskovalca s kamero do sogovornikov na terenu? Ko se bomo kasneje srečali z dilemo, ali naj vodimo po terenu celo snemalno ekipo treh ali štirih ljudi ali pa naj sami opravljamo raziskovalno in snemalno delo, se spomnimo, da en sam človek gotovo laže naveže prijateljske odnose s posamezniki ali s skupino, kot velika, hrupna ekipa. Pa tudi to ni vedno pravilo. Zgodi se, da je raziskovalec s kamero preveč zaposlen s tehničnimi opravili, da bi hkrati

¹⁵ American Anthropological Association. Professional ethic: Statement and procedures of the AAA. Washington D. C., 1973. Objavljeno tudi v: Heider K., Ethnographic Film, Texas Press 1976.

¹⁶ Heider K. Ethnographic Film, Texas Press 1976, 120.

¹⁷ Skrajni primer neetičnega ravnanja bi bilo prikazovanje posnetkov pokojnega Janomama njegovim sorodnikom in rojakom. Ze omenjanje pokojnika je za njih tabu, kaj šele gledanje njegove slike. Prepoznali bi ga kot dvojnika, »norešija«. Prikazovanje njegovih posnetkov bi Janomami sprejeli kot izjemno hudo izzivanje. O tem mi je pripovedoval Andrej O. Župančič.

Posebno pomembno je gibanje telesa in odražanje razpoloženja navzven. Ob takih posnetkih se odpira nova raziskovalna tema, ki jo resnično omogoča šele VD — študij gibanja kot kulture in študij neverbalne komunikacije. Govor, ki ga spremlja gestikulacija,



je razumljivejši od tonskega zapisa istega govora. Ob govorjenju informator uporablja parajezik neverbalne komunikacije, da bi bil prepričljivejši. Ta govor je navadno manj inhibiran kot drugi načini izražanja in zato tudi manj podvržen laži. Raparec, 26. 7. 1989.

vodil še prijetni pogovor z informatorjem pred snemanjem. Vendar o tem več v poglavju o realizaciji.

Kakorkoli: tudi če gre za statičen posnetek v kateremkoli planu, človek v kadru markira nek volumen, bodisi z besedami, bodisi s kretnjami in mimiko. Ali kot je rekla neka zagrebška kiparka: »Človek skozi svoje življenje dela časovno skulpturo.«

Posebno pomembno je gibanje telesa in odražanje razpoloženja navzven. To je govor s celim telesom, kar je več kot gestikulacija. Kaj to lahko pomeni? Ali samo neverbalno podkrepitev besed, ali pa neko vzporedno prostorsko komuniciranje, ki s fizičnim poseganjem v sogovornikov prostor išče in izziva pozornost oz. uprizarja pravo monodramo, kot je ob primeru iz Istre posrečeno ugotovila etnologinja Mojca Ravnik. Ob takih posnetkih se odpira nova raziskovalna tema, ki jo resnično omogoča šele VD — študij gibanja kot kulture¹⁸ in študij neverbalne komunikacije. Govor, ki ga spremlja gestikulacija, je razumljivejši od tonskega zapisa istega govora. Ob govorjenju informator uporablja parajezik neverbalne komunikacije, da bi bil prepričljivejši. Ta govor je navadno manj inhibiran kot drugi načini izražanja in zato tudi manj podvržen laži.

Ne moremo zameriti ljudem, ki tudi sicer niso zgovorni, če pred kamero ne spremenijo svojega vedenjskega položaja. Morda bo pa tisti, ki ni preveč razpoložen za govorjenje, lahko kako drugače koristil našemu vizualnemu projektu. Kot ugotavlja Colin Young, je tudi v dokumentarnem filmu pomemben 'casting', pravilna izbira nastopajočih.¹⁹ Živ primer tega je bila moja stara mama. Na vseh mojih fotografijah se obrača od kamere, dobesedno beži od nje. Te fotografije bi težko proglasili za vizualno analizo tipičnih starih mam, kvečjemu njihovih hrbtov. Za film o starih mamah bi očitno moral izbrati neko drugo osebo. Razen, če nam obračanje stran od kamere ne dokumentira netipičnega obnašanja nekaterih starih mam, kar lahko štejemo za poseben primer transparentnosti VD.

Realizacija

Najobširnejša problematika se odpira z osrednjim sklopom v procesu nastajanja VD, to je s snemanjem kot tehničnim in duhovnim postopkom. Tu se zbližujeta raziskovalni in dokumentarni film. Ker je ta faza dela pogojena s tehničnim znanjem in zahtevno opremo, je doslej povzročala znanstvenikom največ preglavic. Malokateri antropolog je resnično več filmskega in video snemanja. Zato se vseskozi pojavlja dilema: ali ekipa ali snemalec in raziskovalec v eni osebi.

Najbolj odločen je v tem pogledu Jean Rouch. »Osebnost sem odločno proti ekipam. Za to imam številne razloge. Tonski snemalec mora v celoti

¹⁸ S to problematiko se ukvarja specializirana francoska revija *Geste et parole*. V Franciji je tradicijo proučevanje človeških gibov kot kulturne prvine utemeljil Marcel Mauss z razpravo *Telesne tehnike*. Objavljena je bila v časopisu *Journal de Psychologie*, XXXII, 3—4, 1936. Srbohrvaški prevod najdemo v izbranih delih Marcela Maussa, *Sociologija i antropologija* (1), Prosveta Beograd, 1982.

Kako je vizualna informacija o govorniku pomembna, se lahko prepričamo, če npr. poslušamo najprej samo tonski posnetek njegove izjave, nato pa si ogledamo še integralni slikovno-tonski zapis. Če imamo pred sabo tehnično slab posnetek, često šele pri ogledu tonskega video posnetka uganemo izgovorjene besede.

¹⁹ 4th Workshop on Visual Anthropology, Firenze, dec. 1987. Diskusija.

razumeti jezik ljudi, ki jih snema. Neobhodno je, da pripada etnični skupini, ki jo snemamo, in da je usposobljen za svoje delo. Pri današnji tehniki direktnega filma („direct cinéma“), s sinhronim tonom, mora biti raziskovalec tudi kamerman.

Samo on, po mojem, edini ve, kdaj, kje in kako je treba snemati. In končno, mora etnolog preživeti dolgo obdobje na terenu, preden sploh začne snemati. To obdobje razmišljanja, učenja, obojestranskega razumevanja je lahko izjemno dolgo, kar bi bilo silno neekonomično za celo tehnično ekipo.²⁰

Težko bi našli odločnejšo in hkrati osebno utemeljeno zagovarjanje določene metode dela. Rouchu je ta metoda prinesla dobre rezultate, vsak, ki bi jo ponavljal, pa bi bil ožigosan kot manierist. Rouch je v svoji eksaltiranosti dojemal snemanje kot erotični ples, etnografijo pa skoraj kot misijonarstvo. Ekipa bi ga pri tem res ovirala. Stremel je po tehnični popolnosti. Rouch, avtor in osebnost, je mnogokrat zakril etnografsko pričevalnost. Poučarjeni intelektualizem pa je počasi postal pravi balast v njegovih filmih. Njegova zasluga je, da je izvedel prehod od tradicionalnega dokumentarističnega postopka prek observacijskega do sodelovalnega procesa vizualnih raziskav. V primerjavi s tradicionalnim dokumentarističnim postopkom, pri katerem si avtor dovoli neomejeno manipulacijo z objekti snemanja, je observacijski postopek velik napredek. Avtor skuša čimbolj neopazno dokumentirati dogajanje, brez vmešavanja in olepševanja. Razlika med obema metodama je kot razlika med „pripovedovati“ in „kazati“. Ko Rouch uvede domorodca za tonskega snemalca, je s tem že presešel golo observacijo, saj je postal domorodec soustvarjalec vizualne podobe svoje lastne kulture. To je zametek sodelovalne metode, „anthropologie partagée“, kot jo imenuje sam Rouch.²¹

Sodelovalna metoda v bistvu pomeni, da kulturo gledamo iz njene notranjosti. To pa je nekaj, kar nas usposablja, da z določenimi popravki uporabimo isto metodo pri raziskavi naše lastne kulture. Ali drugače povedano: enako blizu in enako daleč so nam vse svetovne kulture. Ta pristop pa zahteva določeno senzibilizacijo tako informatorjev kot nas samih. Vsebinska priprava je včasih pomembnejša kot samo snemanje. Če gre za razgovor, moramo ljudi usmeriti v določen tok razmišljanja, ki bo najbolj živo in spontano ravno v času snemanja, hkrati pa to razmišljanje ne sme biti režirano. Včasih je dobro, da je z nami oseba, ki je blizu informatorju in ki zna odvrniti njegovo pozornost od tehničnih priprav okoli njega. Sam kamerman težko opravlja vse to. Zato se mnogokrat zgodi, da sogovornik najpomembnejše stvari pove že pred snemanjem, v pripravljalnem pogovoru. Če gre za osebo, vajeno spontanega besednega izražanja, smo zamudili vse. Taka oseba ne bo več ponavljala formulacij iz predhodnega pogovora. Često se celo upre obravnavanju iste teme ali pa se zelo kratko in odrezavo izraža. Mučno je gledati posnetke, v katerih so naša vprašanja mnogo daljša kot odgovori. Ali smo naleteli na slabega informatorja ali pa smo metodično slabo pripravili snemanje.

V procesu realizacije VD se realnost fragmentira, selekcionira in na novo ustvarja tako imenovana metarealnost. Znanstvenik stremi za tem, da bi informacije prišle čimbolj neokrnjene

²⁰ Rouch J. *The Camera and Man. Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton Publishers, 1975, 91.

²¹ Rouch J. *Our Totemic Ancestors and Crazy Masters*. *Senri Ethnological Studies* no 24, *Cinematographic Theory and New Dimensions in Ethnographic Film*, Osaka 1988, 231.

skozi filter medijskega postopka, medtem ko umetnik skuša realnost nadgraditi, interpretirati, manipulirati in s tem vplivati na gledalčeve reakcije.

Zato spada v to poglavje tudi vprašanje avtorskega pristopa in ideološkosti VD. Najobičajnejši način avtorskega pristopa k dokumentarnemu materialu je oblikovanje zgodbe. To lahko pri nas vidimo v elitnih novinarsko dokumentarnih oddajah TV Slovenija, npr. v oddajah Ogledalo tedna ali Utrip. Mnogokrat skuša urednik za vsako ceno povezati pomembne svetovne politične dogodke v zaključeno celoto, kot da je v resnici za vsemi temi dogodki nek režiser, ki usmerja življenje sveta. Toda edini režiser je tokrat naš urednik, ki na silo daje nepovezanim dogodkom rep in glavo. Če gre za besedno povezovanje, še kar gre, toda večkrat skušajo oblikovalci teh oddaj simulirati usodo sveta tudi vizualno. Razni, iz celot iztrgani detajli postanejo vizualni leitmotivi sicer čisto solidnih in zanimivih agencijskih poročil. Seveda tak režiser ne pomisli, da smo gledalci prisiljeni sprejemati njegov komentar dogodkov, ne da bi imeli možnost sami poiskati pomen dogajanja. Na ta način medij kontrolira reakcije avditorija, gre pa verjetno še za nekaj drugega. Do izraza prihaja čudna človekova potreba, da se izraža z organizmom zgodbe. Zgodba je prvinska komunikacijska struktura, s katero avtor pri partnerju skuša izzvati čisto določen tok razmišljanja in razumevanja. Vendar pri raziskovalno-znanstveni obliki VD ni potrebno nikakršno iskanje fabulativnih učinkov. Sama VD je neke vrste 'zgodba', iz katere njeni proučevalci vlečemo določene vzorce in sklepe. Če bi to primerjali s procesom nastajanja umetniškega filma, bi lahko rekli, da je v našem primeru najprej izdelek (vizualna dokumentacija), po katerem šele napišemo scenarij (analizo posnetega dogodka). To je obraten postopek kot pri izdelavi fikcijskega filma, kjer premišljeno (umetniško) sestavljeni vzorci povzročajo emotivne reakcije pri gledalcu.

Simetrični sistem ustvarjanja in nastajanja pomenov je seveda močno poenostavljen prikaz funkcioniranja vizualne informacije, ker dokaj mehanično predvideva dva enakopravna akterja: ustvarjalca in gledalca. Nakažuje, kot da gre za zelo racionalno sporočilno tvorbo, za matematično formulo, ne pa za poetično pomensko strukturo. Zato ta predstava morda bolj ustreza neumetniškim oblikam vizualne komunikacije, ki jih je raziskoval Sol Worth. »Kot lahko vidite po predlaganem pogledu na celovit proces, je pomen filma s strani gledalca tesno povezan z občutki avtorja. Slikovni dogodki so znamenja, razporeditev slikovnih dogodkov v sekvence pa sporočila. Kar lahko zaključimo iz teh avtorjevih sporočil, je tisto, kar imenujemo pomen filma.«²²

Res je. Ni nujno, da je VD umetniška oblika. Zato je Sol Worth takole razmišljal o filmu kot komunikaciji: »Ne skrbi me, če je film umetnost ali ne, ampak če je proces sprejemanja pomenov razumljiv in jasen. ... Medtem ko za vsako umetnost lahko rečeno, da je komunikacija, pa vsaka komunikacija prav gotovo ni umetnost.«²³ Kar lahko dodamo, je, da sta pri obeh procesih navzoča imaginacija ter fasciniranje avtorja in gledalca nad materialom. To pa sta stanji dojemanja, ki v največji meri sproščata ustvarjalni ustroj zaznavanja neverbalnih informacij.

Odprtosti form VD se številni avtorji dobro zavedajo. Tudi sam se temu nisem izogibal, niti v praksi, niti teoretsko. Svoj čas sem zagovarjal tezo, da

²² Worth S. Film as a Non-Art: an approach to the study of film. The American Scholar 35, 1966, 324.

²³ Prav tam.

dokumentaristični pristop, kot temelj VD, najde svojo komplementarno podobno v najradikalnejši obliki eksperimentalnega, avantgardnega filma 60. let. Na ta način sem dokumentarističnemu pristopu prisojal pomembne estetske učinke.²⁴ Pa tudi, če VD nima estetskih učinkov, se pri njenem nastajanju ni mogoče ogniti spoznanju, da vsak, še tako objektiviziran snemalski postopek odkriva osebne, rekli bi skoraj mistične razloge za določeno stališče avtorja. Sam sem to izkusil pri svojem eksperimentalnem projektu *Prisotnost in odsotnost oseb in predmetov*.²⁵ Kamera izmenično opazuje vaški in mestni ambient. Petnajst sekund trajajoči statični posnetki dveh prizorišč so bili posneti vsakih 10 minut, tako da cel film s pomočjo paralelne montaže v počasnem loku prikaže obe prizorišči od zore do mraka. Kljub premišljeni izbiri prizorišč se ni mogoče ogniti vtisu, da kamera deluje precej ekspresivno, avtorsko. Lok svetlobnega gibanja počasi pritegne gledalca, da ne premišlja zgolj o socialnih dimenzijah vizualne primerjave prikazanih prostorov (kot je bilo prvotno zamišljeno), ampak sprejema film tudi kot estetsko formo vizualne fiksacije. To pa je bila v 60. letih tipična sestavina avantgardnih filmskih projektov.

O sorodnosti dokumentarnih in umetniških oblik govori tudi MacDougall: »Etnofilmar ne gre snemat, da bi delal umetnost, umetnost je stranski produkt, ne pa cilj.« In da bi naredil konec skušnjavam, sklepa: »Ustvarjalci etnografskih filmov naj začnejo opuščati skrb za to, kaj je dober film. Dovolj je, če predvidevamo, da etnografski film ni niti estetska, niti znanstvena predstava: postane naj arena poizvedovanj.«²⁶ Podobno Jean Rouch: »Lep posnetek odvrča gledalca od vsebine... to je najhujša past, v katero lahko padete.« Potem pa so ga obtoževali, da namenoma dela zanične posnetke, da bi bili videti bolj 'dokumentarni'.²⁷

Mislím, da je VD tipična žrtev dihotomije zahodnega sveta. Vse je po parih in polarizirano: znanost-umetnost, telo-duša, misel-čutenje, objektivno-subjektivno, intelektualno-emocionalno. Kot da ni mogoče celovitejše videnje sveta. Tako naj bi bila VD v znanosti nosilec precizne, izmerljive informacije o svetu, ki izključuje emotivno ali intuitivno dojemanje stvarnosti. Vizualna dokumentacija naj bi svet reprezentirala, ga podajala mehanično, objektivno, brezosebno. Tako gledanje vodi v invalidnost medija.

Niko Kuret mi je nekoč na vprašanje, kaj je po njegovem znanstveni etnološki film, odvrnil: »To so tisti filmi, ki se od drugih razlikujejo po tem, da so dolgočasni in duhamorni. Toda mi jih potrebujemo pri svojem delu.«

Vrhunec takih pogledov je bil dosežen z objavo »Pravil filmske dokumentacije v etnologiji in folkloristiki« v enajstih točkah, ki jim pripisujejo največji vpliv na metodologijo in estetiko filmov Inštituta za znanstveni film v Göttingenu.²⁸ Nekatero točko teh pravil bi lahko veljale še danes. Npr. pravilo, da naj bo tema etnološko raziskana, preden se začne filmsko

²⁴ Intervju: Naško Križnar. Ekran 1—2, 1983.

²⁵ *Prisotnost in odsotnost oseb in predmetov*. 8 mm, 26 min, barvni, zvočni. Goriški muzej 1981. Film je posvečen Lumièrevemu filmu *La sortie des usines* (1895) in je bil uspešno predvajan na 4. festivalu *Cinéma du réel* v Parizu leta 1982. Omenja ga Jane Guernonnet v knjigi *Le geste cinématographique*, Université Paris X, 1987, 52.

²⁶ Macdougall D. *Beyond Observational Cinema. Principles of Visual Anthropology*, The Hague: Mouton Publishers, 1975, 122.

²⁷ Sandall R. *Observation & Identity. Sight and Sound* 192, 1972.

²⁸ Spannaus G. *Der wissenschaftliche Film als Forschungsmittel in der Völkerkunde, Entwicklung — Probleme — Zukunftsaufgaben*. IWF Der Film im Dienste der Wissenschaft. Göttingen 1961.

snemanje. Ali opozorilo na pretehtano uporabo izraznih filmskih sredstev, med katerimi so lahko usodni že pretirani premiki kamere, če želimo prenesti določene bistvene dele dogajanja s pomočjo filmske slike. Številne točke Spannausovih pravil pa so danes seveda močno pretirane ali celo napačne. Danes se skušamo izogniti prekinjanju filmanega dogajanja zaradi filmsko-tehničnih razlogov, ki ga Spannaus priporoča. Nasprotno, vsak dogodek želimo posneti s čim manj prekinitvami, da ne bi trpela spontanost dogajanja. Ustrezno temu moramo pretehtati, v kolikšni meri si lahko privoščimo partnerstvo med raziskovalcem in informatorjem pri snemanju vizualne dokumentacije. Vsako okolje zahteva svoj vizualni pristop. Film ne more več veljati za večeren, objektivni slikovni zapis nekega pojava. Tudi kamere ni treba več skrivati, saj ravno reakcije informatorjev na kamero pripomorejo k bolj transparentni filmski situaciji. Danes tudi ne moremo več vztrajati, da bi si bili filmi na isto temo med seboj tako oblikovno podobni, da bi jih lahko v vseh pogledih primerjali med seboj. To danes ni več glavna skrb etnološkega filma.

Nenapisana pravila pa nas vendarle silijo, da smo pri snemanju pazljivi na številne podrobnosti, ki lahko vplivajo na končni rezultat našega dela. Kaj lahko se zgodi, da že pri snemanju spregledamo pomembne informacije, ne šele pri gledanju. V zvezi s tem pojavom Claudine de France govori o avtorežiji (»automisenscène«), kot bistveni sestavini ustvarjanja etnografskega filma.²⁹ Mišljeno je, naj dogodki sami usmerjajo zgradbo filma. Pri tej metodi pa mora biti koncept odprt in realizator pozoren do vsega, kar se dogaja znotraj kadra in tudi zunaj njega.

Leta 1985 sem na Križni gori snemal izdelavo cvetnonedeljskih butaric v kmečki hiši.³⁰ Stara mama in stari oče sta izdelovala butarice, včasih pa je v kader prišla mala, dveletna vnučka in ju motila pri delu. Pri snemanju nanjo nisem bil posebno pozoren, ker sem se pripravil v glavnem na snemanje delovnega postopka. Otrok se je zato pojavljal večinoma na robovih kadra. Šele pri ogledovanju dolgega, opazovalnega posnetka sem ugotovil, da je bila otrokova zgodba prav tako zanimiva kot izdelava butaric, le da ji nisem posvetil dovolj snemalske pozornosti ali skoraj nič. Vendar tudi iz teh obrobnih detajlov lahko marsikaj izvemo o odnosu starih staršev do vnučke. Enako, kot je otrok iskal pozornost starih staršev, je po malem nastopal tudi za snemalca. In enako, kot je stari oče grobo podil otroka iz kadra, sem ga jaz kot snemalec ignoriral.

V etnološki vizualni projekt skušamo vgraditi strukturo kulture, ki jo proučujemo in prikazujemo. Vizualno delo mora biti strukturirano na način, ki ga določa razumevanje te kulture. »... Aplikacija etnografskega razumevanja predvideva, da bo teorija kulture vodila filmskega avtorja k izbiri določenih dogodkov, ki jih bo posnel na določen način in potem zmontiral te slike na način, da ne bodo samo odsevale teorije, ampak jo namensko tako artikulirale, da jo bo gledalec lahko dojel.«³¹

²⁹ France C. *Cinéma et anthropologie*. Paris 1989, 367.

³⁰ Etnološka topografija občine Škofja Loka, 28. 3. 1985. Naško Križnar v sodelovanju z Meto Sterletovo, videokaseta v videoteki Avdiovizualnega laboratorija ZRC SAZU.

³¹ Ruby J. *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?* *Studies in the Anthropology of Visual Communications* 2 (2), 1975, 25.

Primer neupoštevanja načela 'avtorežije'. Stara mama in stari oče sta izdelovala butarice, včasih pa je v kader prišla mala, dveletna vnučka in ju motila pri delu. Pri snemanju nanjo nisem bil posebno pozoren, ker sem se pripravil v glavnem na snemanje delovnega postopka. Otrok se je zato pojavljal večinoma na robovih kadra. Šele pri



ogledovanju posnetka sem ugotovil, da je bila otrokova zgodba prav tako zanimiva kot izdelava butaric, le da ji nisem posvetil dovolj snemalske pozornosti. Enako, kot je otrok iskal pozornosti starih staršev, je po malem nastopal tudi za snemalca. In enako kot je stari oče grobo podil otroka iz kadra, sem ga jaz kot snemalec ignoriral. Križna gora, 28. 3. 1985.

Percepcija

Zgodba VD se dopolni, ko jo predvajamo gledalcu, ki bo potem po svoje uporabljal njene informacije. Številnih dokumentarnih filmov zlepa ne moremo opredeliti po strokah, ker je v njih mnogo različnih informacij, ki lahko služijo npr. etnologu, zgodovinarju, sociologu in drugim. Toda, kaj sploh je vizualna informacija? Največkrat to ni eksaktni podatek. Kadar pa je, to pomeni, da bi bil lahko zabeležen na kak drug način, ne vizualno. Filmski arhivar sicer skuša urediti filmske dokumente po eksaktnih podatkih, ki jih vsebujejo stari dokumentarni filmi, toda ob njih ostaja v filmskih podobah še marsikaj nedorečenega. Čas izredno hitro prinaša nove poglede na preteklost in s tem nove hipotetične dispozicije, s katerimi selektivno preiskujemo (vizualne) dokumente. Zato so danes privrženci arhivskih snemanj tako negotovi, katere dogodke sploh vizualno zabeležiti kot odločilne dogodke našega časa. Na tej točki se problematika odčitavanja vizualne informacije združuje s problematiko izbire objekta snemanja, s čimer se zaključí krog funkcioniranja VD.

Sodobna VD pa ne služi samo za arhiviranje. Uporablja se kot takojšnji vir znanstvenega raziskovanja. Dokumentarni posnetek na video kaseti nam pomaga, da z večkratnim predvajanjem natančneje analiziramo dogajanje, kot bi ga mogli analizirati v njegovi enkratni dogodljivosti. Seveda pa se ob tem postavlja vprašanje, kako razbrati informacije iz slike in jih prevesti v besede. Tu lahko že pride do razlik med posameznimi opazovalci.

V tem pogledu je izredno poven rezultat vaje v opazovanju, ki smo jo opravili s študenti etnologije v okviru vaj iz vizualne antropologije leta 1987. Sodelovalo je 11 študentk in študentov. Izbrali smo objekt preučevanja — vogal stavbe na Trgu francoske revolucije, nasproti Mestnega muzeja v Ljubljani.

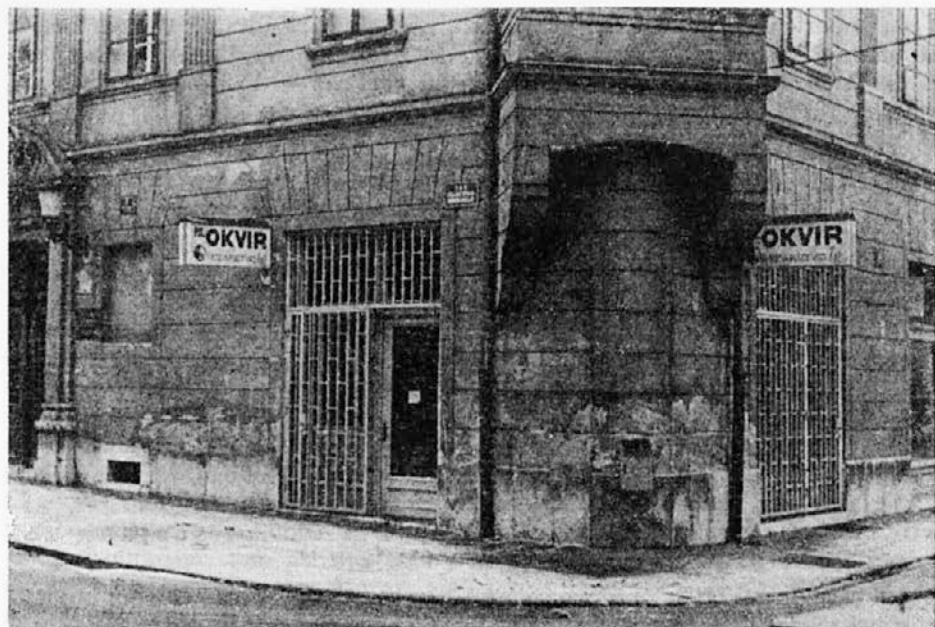
Vsak študent je fotografiral ta vogal, potem pa je imel 30 sek. časa, da je v kasetnik zdikiral 'vsebino' prizorišča. Opisovalci so imeli na voljo omejen čas in s tem enake okvirne pogoje, da bi izrazili svojo sposobnost opazovanja. Namen vaje je bil, da bi se študentje navadili opisovati nek dogodek kot konkretno realiteto v prostoru, ne pa njenega emocionalnega vtisa. Ta sposobnost naj bi jim kasneje služila pri pisanju snemalnih načrtov, v katerih morajo biti parametri konkretnega, ne želje, ampak dejstva.³²

³² Poglejmo nekaj zabeleženih opisov z omenjene vaje:

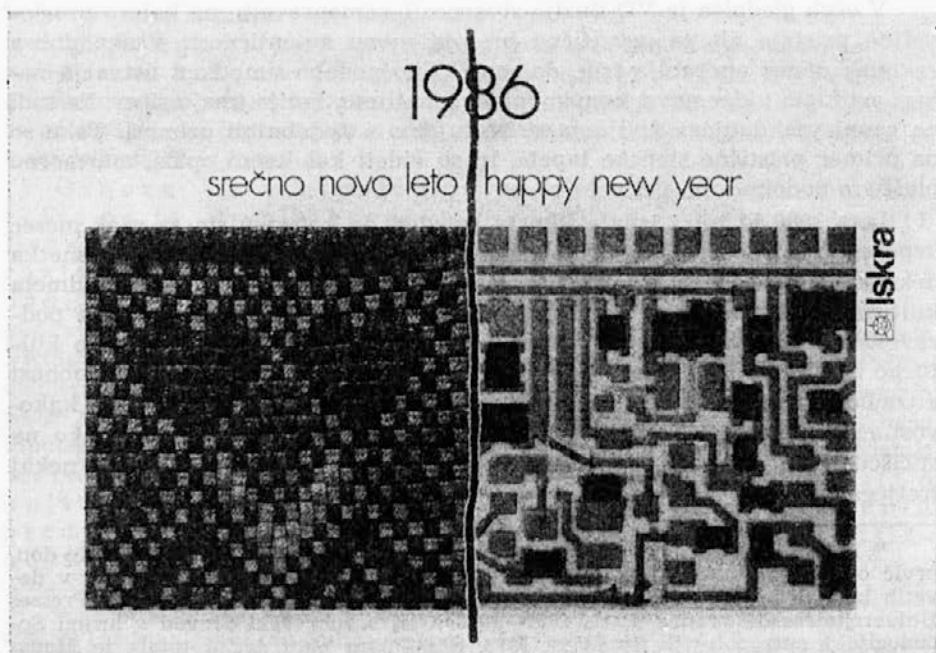
a) »Nad vrati, na levi strani vogala je zelena tabla Trg francoske revolucije... Na drugi strani pa bela tabla, kjer piše okvir. Vrata prodajalne so odprta, dve tretjini površine je zastirto z rešetkami. Na sredi vrat je plav listek in pod njim bel listek na katerem piše verjetno obratovalni čas. Točno na vogalu stavbe je oranžni koš za smeti in desno od njega ista tabla, okvir... mimo avto v smeri proti NUK in zavija proti Ljubljani. Desno od pravokotnega oglišča, vogala, je tabla za komunalno podjetje in na drugi strani stare označbe.«

b) »Stojimo na Trgu francoske revolucije 7 in opazujemo stavbo oz. desni vogal Zemljepisnega muzeja in sploh stavbe Geografskega oddelka. In sicer na začetku našega opazovanja stoji portal s posebnimi lučmi, bolj proti desni opazujemo mizarstvo, to se pravi obrt v tem delu mesta, potem značilna označba cest in mest, Trg francoske revolucije. In tako prihajamo do desne skrajne točke, roba, ki je tudi v značilni obliki. Dogajanje v tem delu mesta v tem trenutku ni pestro. V moji očesni sferi ni nobenega mimoidočega. Zdaj se bo odpeljala bela stoenka, prihaja pa starejši možakar z dežnikom in starejša ženska z dežnikom.«

c) »Nahajamo se na Trgu francoske revolucije. To je razvidno iz table, ki je nad trgovino okvirjev... Relativno zanimiv je vhod, pred nepridipravi ga varuje železna ograja, desno in levo od tega vhoda, relativno nizko od tal je slaba fasada, pomeni, da je slab gospodar hiše... Ta trenutek prihaja avto, zavija proti ulici navzgor, dalje mimo portala, ki ga omejujeta dva železni luči. Še naprej gor pa vidimo, da je stavba že delno obdelana in renovirana, vsaj spodnji del, ki je v karmin rdeči.«



Vogal stavbe na Trgu francoske revolucije v Ljubljani, nasproti Mestnega muzeja. Objekt opisane vaje iz opazovanja v okviru Videodelavnice oddelka za etnologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.



List iz Iskrinega koledarja Rdeča nit za leto 1986, na katerem sta vzporedno upodobljeni dve likovni strukturi. Ena izvira iz makro posnetka elektronskega izdelka, druga pa iz makro posnetka predmeta kulturne dediščine. Obe strukturi sta si vizualno zelo podobni. Gledalčeva podzavestna reakcija je, da je Iskrin izdelek zadnja razvojna faza naše kulturne dediščine.

Numerična obdelava opisov je dala naslednje rezultate: V vseh opisih se omenja skupaj 30 različnih realitet, ki jih lahko izrazimo s samostalnikom. Te realitete se omenjajo 89 krat. Največkrat se omenja vogal (11 ×), sledijo vrata, koš, tabla, listek, stavba, trg, vhod, cesta, fasada, luči, portal itd.

Kaj nam povedo rezultati vaje? Predvsem to, da je besedni opis revnejši od vizualnega vtisa. Besedni opis nam poda samo en segment vednosti o okolju, ki ga opazujemo v naravi ali na sliki. V našem primeru si niti dva besedna opisa nista enaka, čeprav je šlo za isti prostor in za iste predmete v njem. Opisovalci so mnogokrat podlegli skušnjavi, da so opisovali tisto, kar so vedeli o tem prostoru, ne tistega, kar so videli v njem. Omenjajo npr. Inštitut za geografijo, ki je res v tisti stavbi, vendar se ne vidi. Omenjajo tudi nekatera sklepanja, ki morda ne ustrezajo dejstvu, npr. o slabem gospodarju hiše. Zanimivo pa je, da vsi opisi skupaj le zaobsežejo večino realitet proučevanega prostora. Vse kaže, da je slika nekakšna totalna informacija. Ta nam predstavi vse realne pojavnosti, ki so pred objektivom. Te realitete so tam in na sliki, če jih mi opazimo ali ne. Na vizualni ravni nam slika predstavi »faits sociaux totaux«, kot bi rekel Marcel Mauss.³³

S primerom vaj iz opazovanja sem hotel pokazati, da je večina percepcije pri gledanju prav tako pomembna kot pri snemanju, da je snemanje v bistvu razširjeno gledanje. Angleži bi rekli 'expanded' gledanje.

Če se torej zavzemamo za kvalitetno VD, se v bistvu zavzemamo za kvalitetno gledanje etnologov na kulturo, ki jo proučujejo.

V očeh gledalca je VD iluzija stvarnosti, samoprevara, na katero prostovoljno pristaja ali pa nekritično presoja njeno avtentičnost. Vsaka dobra reklama danes uporablja trik, da z vizualno podobo-simbolom ustvarja nekim artiklom videz nove, pomembnejše identitete, kot jo imajo sicer. Pa tudi na ravni vsakdanjega življenja se srečujemo s podobnimi primeri. Take so na primer plastične stenske tapete, ki so videti kot leseni opaži, marmorne plošče in podobno.

Leta 1986 je Iskra izdala stenski koledar, na katerem sta za vsak mesec vzporedno upodobljeni dve likovni strukturi. Ena izvira iz makro posnetka nekega elektronskega izdelka, druga iz makro posnetka nekega predmeta kulturne dediščine. Obe strukturi sta si vizualno zelo podobni. Naša podzavestna reakcija je, da je Iskrin izdelek zadnja razvojna faza naše kulturne dediščine. Iskra torej legitimira svoj 'image' skozi vizualno podobnost s tradicionalno kulturo, ki naj bi v gledalčevih očeh pomenila nekaj kakovostnega, zdravega. To je v bistvu Eisensteinovski montažni efekt, ko na stičišču dveh sistemov, ali dveh idej, po principu geštalta nastane nekaj tretjega.³⁴

³³ Pojem »fait social total« je uvedel Marcel Mauss v študiji *Essai sur le don*, prvič objavljeni v zborniku *L'Année Sociologique* (1923—24), nato pa tudi v devetih izdajah knjige izbranih Maussovih del: *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1965—1985. Glej srbohrvaški prevod v knjigi *Sociologija i antropologija*, Prosveta 1982. Š pojmom »fait social total« je Mauss odkril pomen povezovanja pravnih, ekonomskih, verskih, estetskih, morfoloških in drugih fenomenov neke kulturne prvine.

³⁴ Nasprotje je npr. Antonioni, ki popolnoma izprazni sliko, da ostane le njena gola likovnost. V tem primeru nastajajo novi pomeni na spoju te praznine in gledalčeve realitete (kulture, vedenja), torej spet geštalt na osnovi spoja dveh realitet. Kot da totalni montaži ni mogoče uiti.

Sklepni pogledi

V pojavu VD je nekaj paradoksalnega. Vsi bi hoteli, da je popolnejša in kvalitetnejša od druge vrste virov. Hočemo, da je dokumentarna in avtentična, objektivna in trajna, hkrati pa mora služiti kot sodobno komunikacijsko sredstvo. In za nameček jo v delih najboljših avtorjev štejejo za redke umetniški dosežek. Ob vsem tem pa je strategija vizualnih raziskav še čisto na začetku. Vizualije zaostajajo za pisano besedo na ravni dognanosti zvrsti in izraznih sredstev, prehitavajo pa jo na področju distribucije. Invazija vizualnega medija s pomočjo (satelitske) televizije je v marsičem podobna Gutenbergovi revoluciji, le da je globalnejša zaradi univerzalne razumljivosti. V nasprotju s knjigo, ki nagovarja posameznika, se VD obrača na množice. Zelo sugestivno učinkuje na duhovni izraz časa, usodnejše, kot bi zaslužil njen površni vizualni obraz. Hkrati pa je v nekaterih akademskih krogih deležna zavračanja.³⁵ To pomeni, da je pred nami še obdobje vzpostavljanja dialoga med svetom racionalnega razmisleka in svetom intuitivnega iskanja, katerega orodje je VD v svojih najbolj dognanih oblikah.

Ali lahko pri tem pričakujemo pomoč od sineastov? Na ravni t. i. filmskega jezika verjetno ne. Sinteza ne bi bila možna npr. na podlagi eisensteinovske združitve intelektualnih in emocionalnih procesov v filmski sliki, ker eisensteinovska sintaksa piktogramov verjetno ostaja zgolj avtorski projekt. Preteklo prepričanje, da filmske slike-simbole lahko zlagamo kot lingvistične znake (Christian Metz in drugi) ne zdrži kritike s strani novjših semioloških študij (Umberto Eco in drugi), po katerih film ni gramatična tvorba v lingvističnem smislu, ampak svoje komunikativno tkivo vedno na novo izumlja.

Po drugi strani lahko na vizualno dokumentacijo gledamo kot na neumetniško obliko komunikacije. »Komunikacija je socialni proces znotraj določenega konteksta, v katerem se proizvajajo in posredujejo znaki, ki jih imamo za sporočila, s katerimi se tvori pomen.«³⁶

Osnova VD v etnologiji je dokumentarnost. Naša želja pa je, da bi dosegli več; želimo si avtentičnosti. Prostor med tema dvema pojmom je tisti prostor, ki razločuje laični pogled od strokovnega, amaterski izdelek od profesionalnega. Amaterski posnetek nekega dogodka je v isti meri dokumentaren in 'objektiven', kot etnologov posnetek. Vendar pa bo le etnolog znal s svojo montažo postaviti pred gledalca kulturne elemente tako, da bodo odsevali avtentičnost proučevanega dogodka. Seveda pa se moramo zavedati, da je avtentičnost minljiva. Traja toliko, kot naša hipoteza, ki ji sledimo po vizualnem materialu. Z drugimi besedami: avtentičnost je samo odraz naše trenutne vednosti o kulturi, ki jo proučujemo. S spremembo osnovnih predpostavk naše raziskave bomo morali avtentičnost poiskati na novo.

³⁵ »Ljudje, ki se pečajo z abstraktnim delom, npr. znanostjo, imajo slabo razvito predstavljivost. Že Galton je opazil, da je skupina intelektualcev zaostajala za skupinoma odraslih iz manj izobraženih slojev, še posebno otrok... Zdi se, da z urjenjem besednega spomina predstave slabijo. Najbrž so preveč konkretne, da bi mogle kaj prispevati k bolj učinkovitemu abstraktnemu mišljenju.« Vid Pečjak, Psihologija spoznanja. Ljubljana 1977, 246.

³⁶ Worth S. Pictures can't say ain't. Studying Visual Communication, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1981, 165.

Prav zato moramo dopuščati različne oblike VD. K sreči nas k temu nagovarjajo tehnične okoliščine. Danes ni težko najti primernega avdiovizualnega sredstva, ki ga pri terenskem delu lahko obvladuje sam raziskovalec. VD je s pomočjo teh sredstev postala terenski zapisek. Druge oblike VD zahtevajo več znanja in organiziranosti. Prav zato se mi zdi, da glavne stopnje funkcioniranja VD, ki sem jih obravnaval, zaslužijo vso našo pozornost. Od njihovega poznavanja je namreč odvisno, v kolikšni meri bomo lahko sami ali v sodelovanju z ekipo poiskali pravi prostor za našo kamero in jo tudi znali sprožiti v pravem času. Od naše strokovne in medijske veščine bo odvisno ali bo naše etnološko razumevanje kulture doseglo gledalca.

»Resnica ni sveti Gral, ki ga je treba osvojiti, ampak je kot tkalski čolnček, ki se neprestano giblje med opazovalcem in opazovanim, med znanostjo in stvarnostjo.«³⁷

Znanost in medij se morata sprijazniti, da gre v njenem primeru za dva komplementarna pogleda na svet. Od vizualnega medija more znanost pričakovati poglobljeno izražanje neverbalne informativnosti. Nekje med sliko in njeno verbalno artikulacijo je pomemben presežek informacij, ki ga znanost še ne zna v polni meri izkoristiti.

Da bi zbrskal informacije iz slike, bo moral 'vizualni' znanstvenik postati pravi 'imaging engineer', dekodeur vizualnih sporočil. Filmski režiser pa bo moral upoštevati kulturni kontekst bolj kot lastno ideologijo, ki ga mnogokrat sili v skušnjava, da je totemski oče vizualnih projektov, ne pa raziskovalec s pomočjo vizualne tehnologije.

³⁷ Morin E. Introduction to Luc de Heusch's *The Cinema and Social Science. Visual Anthropology* 2 (1) 1988, 103.

Summary

THE BASES OF VISUAL RESEARCH IN ETHNOLOGY

The main tool of visual research is visual documentation on film or video tape. This phenomenon is connected with the genesis and laws of the cinema and the more recent electronic media that have been part of the visually orientated culture of the last few generations. The appearance of film was a distinctive mark setting apart the Darwinian paradigm from Freudism.

The bases of visual research in ethnology were mostly influenced by the way science judges the visual media. In the past there were many doubts whether visual documentation can become a serious scientific aid. However, it has turned out that it is science that should catch up with the development of the media, and not the other way around.

Thanks to the swift development of visual technology we are witnessing a genuine democratization and growth of visual research. We can talk about a worldwide boom in visual research. A global characteristic of visual production is that it has made possible a pluralistic view of reality.

It is no accident that in today's Eastern Europe, alongside with the crumbling of a dogmatic social order, scientific visual documentation production has been growing and making ever greater inroads.

The development of visual research is therefore connected with wider cultural processes. Together with the development of technology they create the preconditions or basis for the production and use of visual documentation.

The decision to use visual technology strongly affects the course of research. Visual documentation starts already functioning at the planning stage, before we come back from fieldwork and start classifying the data we have gathered. We are therefore justified in referring to the functional structures of visual documentation as being significant analytical elements in its theoretical and practical treatment.

In this paper the author discusses the bases of visual documentation in ethnology at the following stages of its functioning: 1. the selection of the object to be filmed; 2. the production of visual documentation, and 3. the reception or perception of visual information. This is the chronological order of the process, while there are actually two functions: the gathering and transmission of information. It's a symmetrical process similar to other processes of communication or information transmission by either artistic or non-artistic means. The above-mentioned three stages are subject to certain conditions which must be met if the process of gathering and transmitting of visual information is to have a high-quality effect.

I

In selecting the object to be filmed, the first problem we encounter is that of medium suitability. If the visual approach fails to bring proper results, it is better to change the medium. Casting is important in documentary filming too. Not all informants are suitable for the camera. The selection of a subject is strongly affected by the ethical principle restraining us from hurting the people we are studying and filming. Generally speaking, the informants that are good at expressing themselves non-verbally as well as verbally are the most suitable for filming. It is only the visual research approach that has made possible the study of movement as culture.

II

The second stage opens up the most wide-ranging problems dealing with filming as a technical and intellectual process. At this stage documentary and research films are close. Since this phase of work requires technical know-how and sophisticated equipment, it has been the one most troublesome for scientists. There is a constant dilemma: whether to have a team, or a cameraman and researcher in one person.

In the process of visual documentation production, reality is being fragmented, selected and a new »metareality« is being created. While the scientist strives for the information to emerge as undistorted as possible from the filter of medium processing, the artist attempts to expand reality, interpret it, manipulate it and thus influence the viewer's reactions.

This is why this chapter also covers the issue of the author's approach and of the ideological bias of visual documentation.

Visual documentation is not necessarily an art form.

We attempt to build into an ethnological visual project the structure of the culture which is being studied and shown. The visual work must be structured in such a way that brings out an understanding of a specific culture. The role of the visual medium is to transmit such an understanding to the viewer.

Several paths lead to this. We can either conform to guidelines such as the ones set in *The Rules of Film Documentation in Ethnology and Folklore*, published within the framework of the IWF in Goettingen, or, true to the observation method, lean on the principle of »selfdirected« visual documentation.

III

Many documentary films cannot be easily classified by fields of specialization since they contain a lot of diverse information of interest to ethnologists, historians, sociologists, etc. Still, what is actually visual information? In most cases it is not an exact datum. When it is, it means it could have been recorded in another way, not visually. It seems that a picture is a kind of total information which displays all the actual phenomena in front of the camera lens. Whether we notice them or not, these phenomena or realities are there and they appear afterwards in the picture. On a visual level, the picture shows us, to use the words of Marcel Mauss, »faits sociaux totaux«.

Science and the medium must get used to the idea that theirs are two complementary views of the world. From the visual medium science should expect a thorough expression of non-verbal information. Somewhere between the picture and its verbal articulation there is a great surplus of information which science hasn't been drawing on fully yet.

The establishment of a dialogue between the world of rational thinking and the world of intuitive searching — and visual documentation at its best is one of its tools — is still a thing of the future.

The film archivist arranges documentary films according to the exact data they contain. As film pictures cannot always be translated into words, much is left unsaid. Views of the past keep changing extremely quickly, bringing new hypotheses, on the basis of which we selectively research (visual) documents. This is why supporters of shooting archive film material are nowadays often uncertain which events should be recorded as landmarks of our time. At this point the problems of interpreting visual information merge with the problems of selecting an object for filming. With this the functioning of visual documentation comes full circle.

The basis of visual documentation in ethnology is its documentary value. We wish to achieve something more: authenticity. The space between these two terms is what divides a layman's views from a specialist's, an amateur product from a professional one. An amateur film record of an event can be just as documentary as one shot by an ethnologist. However, the ethnologist will know how to use editing to highlight the cultural elements in such a way they reflect the authenticity of the event under study. Of course, we must be aware of the fact that authenticity cannot be established once for all. It lasts as long as the hypothesis we follow through our visual material. In other words: authenticity is only the reflection of the current knowledge of the culture under study. Once the basic assumptions underlying our research have been changed, we must search anew for authenticity.