



Na raziskovalnem taboru.

Foto: Nives Sulič Dular, Podzemelj, julij 1985 (hrani Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo)



Po snemanju izdelave maske.

Foto: Beno Vidovič, Veliki Okič, 2010 (hrani Inštitut za slovensko narodopisje)

JUBILANT NAŠKO KRIŽNAR

Ob sedemdesetletnici je človeku dovoljeno, da se zazre nazaj na prehojeno pot, spomine in dosežke. Če obletnica sovpada s prehodom v upokojenski staž, potem je to tudi možnost, da se konča profesionalna kariera. A pri Našku Križnarju je to verjetno le mejnik, ki pomeni zgolj odrešitev od birokratskih opravil pisanja poročil in prijav na projekte, nikakor pa ne odpoved kreativnemu sodelovanju v znanstvenem diskurzu, kulturnem udejstvovanju, umetniških projektih in še čemu, kar bo prinesla nepredvidljiva prihodnost. Pričujoče besedilo je zato lahko samo vmesni rezime med delavsko knjižico in pokojninsko izkaznico, torej brez preglednih končnih zaključkov in povzetkov.

V tranzicijskem trenutku je bil Naško Križnar tudi leta 1970, ko je končal študij etnologije in arheologije. Takrat je bila za njim že plodovita in odmevna filmska kariera. Kot član skupine OHO in kot samostojni avtor je posnel več amaterskih avtorskih eksperimentalnih filmov in filmskih dokumentov umetniških projektov. V zadnjih letih študija se je dotaknil tudi profesionalne filmske produkcije in s prijateljem ter sokrajanom Marjanom Cigličem ustanovil Kranjski avtorski studio, profesionalno producentsko hišo, ki je izdelovala reklamne filme ter regionalni obzornik *Karavanke*, dobiček pa investirala v umetniško produkcijo. Zamisel je bila dobra, v tistem času inovativna, a za Križnarja se je ta zgodba, ko se je leta 1972 zaposlil v Goriškem muzeju v Novi Gorici, kar hitro končala.

Odstop od nadaljevanja kariere na področju profesionalnega filma je bil za nekatere presenečenje, a ni bil stvar naključja. Naško Križnar je bil v tistem trenutku že izkušen avtor z izdelanim lastnim pogledom na film in s posebno senzibilnostjo. Popolna odprtost prostora amaterskega in eksperimentalnega filma posamezniku ni zgolj nudila popolne svobode, ampak je od njega zahtevala, da si je zgradil samosvoj estetski in ideološki svet. To je bila tako imenovana avtorska umetniška ideologija, ki se je

prek *Cahiers du Cinema* in francoskega novega vala razširila po Vzhodni Evropi. A mnogo ustvarjalcev, ki so se formirali s temi vrednotami, je imelo težave, ko so vstopali v togo shematizirane institucije, ki so bile v filmski industriji zaradi zahtevnosti produkcij pravilo. Tudi Naško Križnar se je zavedal, da njegov pristop in zanj aktualne vsebine še nimajo avtonomnega področja, kjer bi jih lahko udejanil in razvil. Ta prostor si bo v nadaljevanju moral zgraditi sam.

V Goriškem muzeju je Križnar deloval kot kustos etnolog. Veliko je bil na terenu, kot avtor in soavtor je sodeloval pri razstavah. Nekateri sodelavci se ga spominjajo, da je na prvo mesto postavil človeka, predmete pa umaknil v ozadje. Najpogosteje se je loteval tematik pastirskega življenja, pustovanj, arhitekture in kulture bivanja ter ljudske umetnosti. Najprej občasno, kasneje pa vse bolj osredotočeno in pogosto, se je posvečal srečanju vizualnega in etnologije. Začel se je zavzemati za uporabo vizualnih orodij (fotografije, filma) pri terenskih etnografskih raziskavah, spodbujal je sistematično in premišljeno uporabo audiovizualij pri muzejskih razstavah. Pomembno spodbudo so mu takrat nudili mednarodno okolje, ki je doživljalo razcvet na področju vizualne antropologije, in predhodniki etnografskega filma pri nas, ki so omogočili sklicevanje na že dosežene konsenze znotraj širše etnološke stroke. Zaradi slabega poznavanja področja vizualne antropologije pri nas kot tudi razpršenosti domačih protagonistov in njihovih iniciativ, je Naško Križnar kmalu usmeril svoja prizadevanja h konstituiranju vizualnega podpodročja v slovenski etnologiji. Hotel je povezati dogajanja v preteklosti in jih umestiti v širši diskurz vizualne antropologije. Prvi projekt v tej smeri je bila leta 1974 pridobljena raziskovalna naloga *Filmografija slovenskega etnološkega filma 1905–1980*, ki je kot monografija izšla leta 1982. V njej so evidentirani in ovrednoteni prvi načrtni poskusi povezovanja filma z etnologijo

* Miha Peče, univ. dipl. soc. in umet. zgod., strokovni sodelavec, Avdiovizualni laboratorij Inštituta za narodopisje ZRC SAZU. 1000 Ljubljana, Novi trg 2, E-naslov: miha.pece@zrc-sazu.si

in dokumentarni filmi s poudarjeno dokumentarno vrednostjo o načinu življenja ljudi na slovenskem etničnem ozemlju. Ob izidu knjige je bila v Cankarjevem domu tudi dvodnevna retrospektiva izbranih etnoloških filmov, prvi tak dogodek pri nas.

Vzporedno s publicistično in z muzealsko dejavnostjo je Naško Križnar vzpostavil tudi redno produkcijo dokumentarnih in etnografskih filmov. Za institucionalno izhodišče je v okviru Slovenskega etnološkega društva in Goriškega muzeja leta 1979 ustanovil Center za etnološki film, ki je obudil Kuretovo idejo o skupnem slovenskem centru za produkcijo etnografskih filmov. To obdobje lahko označimo kot čas poizkušanja in iskanja, v katerem so se nakazali nekateri možni pristopi oz. filmski etnografski žanri. *Galjevica* (1977), na primer, je poetičen prikaz srečanja etnologinje (Mojca Ravnik) z informatorji na terenu. V filmu *Izdelovanje prinel* (1982) je bila glavna pozornost namenjena postopkom oz. delovnemu procesu. Bolj kot ustvarjanje atmosfere sta bila zato pomembna natančnost in analitično strukturiranje procesa, ki je nato osnova za filmsko naracijo. Filma *Planšarstvo v Bohinju* (1979) ter *Sirjenje na ovčji planini* (1979) sta bila kot didaktični pripomoček namenjena šolam. Eksperimentalni, konceptualni pristop je bil izhodišče za filma *Prisotnost in odsotnost oseb in predmetov* (1981) ter *Izola – fragmenti 1979–1984* (1984), v katerih je tematizirano vprašanje kontinuitete, časa in sinhronosti. Naško Križnar je poskušal s simultano projekcijo štirih slik in zamenjavo filmske kontinuitete s časovno uprizoriti ne-filmično oz. filmu nedostopno realnost. Film *Prisotnost in odsotnost oseb in predmetov* je bil uvrščen tudi v selekcijo prestižnega festivala Cinema du reel v Parizu.

Leta 1983 se je zgodil naslednji prestop, lahko rečemo, k idealnejšim pogojem dela. Naško Križnar se je zaposlil v Avdiovizualnem laboratoriju ZRC SAZU (v nadaljevanju AVL). Za vizualni dokumentacijski oddelek je predhodno napisal program dela, pri katerem se je zgledoval po francoskem Nacionalnem centru za znanstvene raziskave, ki podobno kot ZRC SAZU združuje različne znanstvene discipline. Vendar, ker se je oddelek največ posvečal etnografskemu filmu, je leta 1999 AVL postal sekcija Inštituta za slovensko narodopisje.

V publicistični dejavnosti je nadaljeval s konstituiranjem področja in se zato mnogokrat posvečal historičnim temeljem vizualne etnografije pri nas. Naj tukaj omenimo zgolj sintezno delo, *Vizualne raziskave v etnologiji* (1996), ki je za objavo predelano doktorsko delo. V njem je prikazan in celostno zaokrožen historični vidik področja pri nas, domače pobude so komparativno

obravnavane v kontekstu mednarodnega dogajanja, vse skupaj pa na koncu zaokroži teoretični in epistemološki premislek o vizualnem v etnoloških raziskavah.

Filmska produkcija, ki je nastala v okviru AVL-ja, je enormna in raznovrstna. V tem trenutku lahko o natančnem številu posnetega gradiva in zmontiranih filmih zgolj ugibamo. Naško Križnar se je približal idealom iz obdobja OHO-ja, ko je sanjal o kameri očesu, o filmu, ki je življenje, in o življenju, ki je film. Pomagal mu je razvoj tehnologije, ki je od devetdesetih let omogočil dokaj sproščeno razmerje med snemalcem in omejitvami, ki so mu jih povzročile snemalne tehnologije ter fizikalni zakoni svetlobe in optike. Majhne, lahke kamere, skoraj neskončen čas snemanja in velika svetlobna občutljivost so spremenile značaj snemalnega vdora v realnost. Sedaj je Naško Križnar lahko več pozornosti posvečal intuitivnosti in sproščenosti. Snemanje se je lahko začelo brez glomaznih priprav, ki bi ohladile stik med snemalcem in protagonisti. Posledično so se spremenili tudi filmi. Struktura filmskega teksta in dramaturgija naracije sta se umaknili fenomenu trenutka. Za Naška Križnarja je bil pomemben vzornik Jean Rouch, ki ni analitično dokumentiral zunajnega sveta, ampak je s kamero sprožal edinstvene dogodke in posebno stanje zavesti, ki ga je imenoval *cine-trans*. Če je bilo snemanje uspešno, potem so snemalec in akterji vstopili v vrtnec dogajanja, ki je pridobil lastno dinamiko in posledično določil osnovno strukturo končnega filma.

Še več pozornosti kot svojim predhodnikom je Križnar namenjal svojim naslednikom. Vizualno antropologijo in etnografijo je uspel umestiti v program Univerze v Ljubljani in Univerze na Primorskem; komplementarno Poletno šolo vizualnega je vzpostavil v Novi Gorici. Tukaj lahko omenimo še so-organizacijo festivala Dnevi etnografskega filma, ki ni postal samo osrednji prostor srečevanja vizualnih etnografov pri nas, ampak ima pomembne izobraževalne in popularizacijske učinke.

Naj pogled nazaj končamo še s pogledom naprej. Vizualna etnografija je bila vedno nekje na robu in zato dojemljiva za raznovrstne vplive. To jo je bogatilo, a hkrati, če so bili prišleki nedejmljivi za dosežke predhodnikov, tudi ogrožalo. Le sodelovanje in upoštevanje drugih omogoča smiselno komunikacijo ter preprečuje vrtenje v krogu nenehnih začetkov. Naško Križnar se je tega zavedal, zato se je vedno zavzemal in boril za avtonomnost področja, ki gradi na tradiciji svojih predhodnikov. Verjamemo, da bo v teh prizadevanjih aktiven še naprej.