

---

Naško Križnar, *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1996 (Zbirka ZRC; 15). 180 str., ilustr., Summary.

Križnarjeva popotovanja od umetnosti k znanosti, od vizualnega k verbalnemu, od čutnega do logičnega, od doživljajskega k analitičnemu, so nas pripeljala k sintezi o uporabi in funkciji avdiovizualnih raziskav na področju humanističnih znanosti, v tem primeru v etnologiji. Cineastične izkušnje in poznanje zakonitosti filmskega medija je spojil z empirično in deduktivno znanostjo. Verbalno in vizualno obvladujeta večplastnost kulture in način bivanja ljudi, ne glede na njihovo nacionalno in časovno pripadnost. Križnar se je posvetil avdiovizualnim raziskavam v etnologiji. Priznava ugotovitve metodološkega razvoja in izhodišče, da je kultura sestavljena najmanj iz dveh komponent: iz manifestativnega ali kulture -in presentia- in latentnega ali kulture -in potentia-. Prvo komponento ujame film, saj je to njegovo dominantno področje, drugo pa pisana beseda, sposobna abstrakcije.

Že sama podoba Križnarjeve knjige nakazuje spoj verbalnega in vizualnega. Cela knjiga je zasnovana na principu vizualne percepcije. Najprej nas vanjo vpelje naslovnica. Iz treh enakih fotografij (podoba filmskega traku) nas opazuje Flora Rankin, deklica, ki jo z vsako podobo vidimo oz. dojamemo drugače. Raziskava in rezultati so podani v devetih poglavjih, pri čemer nas v vsako poglavje najprej povabi citat, ki govori o gledanju, podobi in gibanju, deluje kot impresija in v nas sproži vizualizacijo občutenja. Sledi kratka označitev vsebine poglavja s stavki, ki učinkujejo kot mednapisi nemega filma. Jedrnatost napisanega zbudi zanimanje, da beremo dalje. Po takšni predpripravi sledi tekst v klasični strokovni maniri. Opremljen je s fotografijami, ki niso le ilustracije, saj s svojo podobo prinašajo samostojno vizualno informacijo. Kljub svoji statičnosti pa so v tekst postavljene tako, da v naši percepciji sprožijo tudi imaginacijo gibljivosti, o kateri sicer teče beseda.

Knjiga je razdeljena na tri vsebinske sklope.

*Namesto uvoda.* Prvi del se ujema s prvim poglavjem z naslovom Oddaljeni pogledi (Namesto uvoda). Avtor predstavi, razgrajuje in opredeljuje osnovni princip avdiovizualne

raziskave, tj. vizualno percepcijo očesa, selekcijo in razumevanjem pojavnosti okoli nas: »Razumljivo je, da kakovosti gledanja ne omogočajo samo mehanskooptične komponente vida. Vizualna percepcija je predvsem psihološki proces. Povezujemo jo z mišljenjem in drugimi visokimi ravnmi spoznavalnega procesa« (str. 14). Iz takšne osnove se človekov pogled samodejno prenese tudi na optične naprave: »Če razumemo uporabo avdiovizualne tehnologije (foto, film, video) kot razširitev oz. dopolnitev človekove vizualne percepcije s tehničnimi sredstvi, potem logično sledi, da človekov razum kontrolira tudi kamero. Zato vsako polemiko o objektivnosti filma lahko vrnemo na raven človekove vizualne percepcije s prostim očesom« (str. 15). Za ponazorilo predstavi vajo v opazovanju določenega objekta, ki jo je izvedel skupaj s študenti. Zaključki opazovanja so pokazali, da so rezultati opazovanja realnega dogodka in njegove zrcalne podobe, fiksirane na filmu ali fotografiji, odvisni od vprašanj, ki si jih postavimo oz. od sistematike naše raziskave. Križnar tako v uvodnem poglavju razčisti določene dileme o objektivnosti avdiovizualne raziskave.

*Historično in verbalno.* Drugi del knjige sestavlja pet poglavij, ki so hkrati jedro oz. temelj raziskave. Ta del knjige lahko označimo tudi kot rezultat predvsem historično - verbalne raziskave. V poglavju Oris problematike se Križnar ozre po svetovnem dogajanju na področju vizualnih raziskav. Prikaže razvoj od Darwinove uporabe fotografije v 19. stoletju, prek nesporne začetnice sistematične uporabe fotografije v antropoloških raziskavah Margaret Mead do najnovejših raziskav avtorjev, kot so Ruby, A. in M. Jablonko, Balicki idr.

*Slovenske izkušnje.* V naslednjih štirih poglavjih Križnar podrobno analizira razmere pri nas. Razišče in predstavi tri vodilne osebnosti, ki so vplivale na razvoj vizualnih raziskav v slovenski etnologiji: Matija Murko, Metod Badjura in Niko Kuret. Kljub temu da podrobno razišče in opiše domača dogajanja, največjo vrednost prinašajo sprotne primerjave dogajanja pri nas s svetovnimi dogodki na področju avdiovizualnih raziskav.

Najprej se posveti Murkovi fotografski metodi. Murko je bil prvi slovenski etnolog, ki je razumel različno funkcijo besede in slike v raziskavi. Spoznal je, da je fotografija ne le tehnični pripomoček, pač pa tudi nov način raziskovanja in informiranja. Čeprav je Murko spoznal in priporočal fotografiranje že davnega 1896. leta, je sam opravil posnel večje število fotografij šele leta 1930 ob zbiranju ljudskih pesmi v Bosni, Črni Gori, Srbiji in Dalmaciji. Njegovo delo lahko imamo za prvo vizualno raziskavo, saj je fotografiral sistematično, delo pa spremlja izčrpno poročilo – refleksije, ki nam odkrijejo presenetljive podatke. Kako zelo nevsakdanja, neobičajna, v miselni in raziskovalni vzorec nevpeta in nedomača je bila etnološkim raziskovalcem fotografija, Križnar nakaže v podpoglavju Primeri govornice fotografije v slovenski etnološki literaturi.

Če je bil Murko etnograf, torej človek stroke, naslednje obdobje vizualnih raziskav na področju etnologije zaznamuje človek, ki je bil po osnovni stroki cineast. To je bil Metod Badjura, ki je skupaj z ženo Milko pred in po drugi svetovni vojni posnel več dokumentarnih filmov in filmskih reportaž. Čeprav se Badjura raziskovalno ni posvečal etnografiji oz. etnologiji, Križnar odkriva etnografske prvine kar v treh sklopih Badjurovega opusa. Citira MacDougalla, ki pravi, da film-kot-tekst stimulira mišljenje z vzporejanjem prvin, od katerih vsaka nosi v sebi razmerje do intelektualnega okvira raziskave. »Pri Badjuri si namesto pojma raziskave predstavljajmo njegovo cineastično vlogo« (str. 46). Čeprav je Badjura prijateljeval s folkloristom Francetom Maroltom, je v izhodišču svojega dela vedno ostal na stališču snemalca, saj je osnova njegovega opusa grajena na vizualno-estetskem merilu, ki ga sproži užitek ob pogledu skozi okular kamere. V reportažah in filmih je v ospredju narava, v kateri se človek kot nosilec civilizacije oz. kulture popolnoma

izgubi. Človeške figure imajo vlogo statista, ki odigra delček dogajanja v nekem kulturnem krogu. Takšno pojmovanje in videnje človeka ni presegel niti v igranih rekonstrukcijah prvin ljudske kulture. Križnar primerja Badjuro in Flahertyja in ugotavlja, da Badjura ohranja do svoje lastne kulture distanco etskoga diskurza, morda celo moralistično stališče, medtem ko Flaherty do tuje, eskimske kulture zavzame emsko stališče.

Požrtvovalna prizadevanja Nika Kureta v letih od 1956 do 1968 so prinašala temeljne pobude glede organizacije vizualnih raziskav oz. etnografskega filma, kot ga sam pojmuje. Kuret se je zavedal pomembnosti vizualne raziskave in dokumentacije v svoji stroki, tj. etnologiji. Leta 1956 je v produkciji Inštituta za slovensko narodopisje SAZU skupaj s snemalcem in montažerjem Petrom Brelihom posnel svoj prvi film *Lavfarji v Cerknem*. V letu dni je posnel še štiri filme. Povezal se je z Milovanom Gavazzijem iz Zagreba in se leta 1957 skupaj z Borisom Orlom udeležil ustanovitve Jugoslovanskega odbora za etnografski film pri Unescu. Istega leta se je udeležil tudi VI. mednarodnega seminarja CIFE (Comité International du Film Ethnographique) v Pragi. Niko Kuret je bil predvsem etnolog, ki se je zavedal pomembnosti vizualne dokumentacije. Kljub splošnemu razumevanju funkcije vizualnih raziskav in dokumentacije za etnologijo pa Kuret ni bil cineast, kar mu je verjetno jemalo večji del moči, morda celo motivacije pri premagovanju birokratskih preprek pri institucionalni postavitvi avdiovizualne znanstvene dokumentacije. Leta 1957 je spodbudil nastanek Odbora za etnografski film pod okriljem Slovenskega etnografskega društva. V program Odbora je bilo vključeno tudi sodelovanje s filmskimi podjetji. Vrhunec Kuretovih prizadevanj je bilo snemanje filma *Šehvanje* za Vibo. Kljub vsem prizadevanjem da bi v etnoloških raziskavah vpeljal tudi avdiovizualni pristop, sam ni nikoli uporabljal npr. svojega filma *Šehvanje* pri raziskavi. Čeprav je več kakor le slutil pomen avdiovizualnih raziskav v etnologiji, mu pravzaprav ni nikoli uspelo predreti verbalno-mentalnega odnosa do sveta in stopiti na področje cineastičnega in vizualnega.

*Eksperimentalno in vizualno.* V zadnjem delu knjige Križnar pokaže vso svojo inovativnost na področju razumevanja vizualnega v humanističnih znanostih, s posebnim poudarkom na etnologiji. Ta del knjige se vsebinsko nadaljuje nadaljuje tam, kjer se je ustavilo delo Nika Kureta. Prinaša nova metodološka izhodišča, plod večdesetletnih Križnarjevih vizualnih raziskav v stroki in zunaj nje. V primerjavi z drugim delom knjige lahko ta del knjige označimo tudi kot rezultat eksperimentalno-vizualne raziskave. Rezultate in svoja metodološka izhodišča predstavi v štirih poglavjih. Natančneje pa razdela spoznanja v sedmem (Pogled od blizu) in osmem poglavju (Novi pojmi), kjer vpelje inovativno klasifikacijo vizualne tematike. Kot občutljiv cineast razdela tudi tri faze avdiovizualne raziskave in kreativnosti ter skozi nje tudi položaj raziskovalca, strokovnjaka, etnologa. Tako nas Pogled od blizu seznanja s snemanjem, manipuliranjem z vizualnim gradivom (oz. klasično cineastično rečeno – montažo) in analizo.

*Snemanje.* Najprej se posveti snemanju kot prvemu pogledu iz zaznavanju stanja oz. dogajanja. Že človekovo oko, ki ga vodi psihološko-družbena determiniranost, selekcionirano zaznava manifestacije prezentnega v okolju. Kamera kot tehnični pripomoček, ki ga vodimo z našim pogledom, pa selektivnost še poveča. Zato se pred vsakega raziskovalca postavi vprašanje, kaj posneti na terenu. Križnar jasno in natančno določi predmet etnografskega filma oz. vizualne dokumentacije. »Pri tem nam je lahko za osnovo podmena, da je urejenost kulture virtualna, obstaja samo *in potentia*. Toda manifestacije kulture in njihov pomen je realiziran *in presentia*, kot dogodki govorjenja in akcije« (str. 104). Novatorski je pojem tematskih podzvrsti na osnovi manifestacij prezentnega v kulturnem krogu, ki so živi, dinamični in predvsem »filmični«. To so govor, dejavnost in okolje.

Govor informatorja ni le verbalna informacija, saj to lahko zabeležimo samo z avdio zapisom. Kamera pa zapiše tudi njegovo mimiko, geste, premike v prostoru, bravure pogleda itn., njegov glas pa prihaja neposredno do gledalca.

Človekove dejavnosti obsegajo zelo široko področje, zato ima lahko tudi raziskovalec precej več možnosti, kako bo usmeril svojo pozornost. Lahko ga pritegne tehnološki proces, pa tudi govorica telesa in neverbalna komunikacija udeležencev. V tej podzvrsti je vizualna dokumentacija tudi najmočnejša, saj gibanja ne zabeleži nobena druga tehnična naprava.

Tretja tematska podzvrst je okolje, tako živo kot neživo (predmeti, izdelki, arhitektura itn.). Okolje dokumentirajo tudi fotografije, risbe, vendar imata filmska in video kamera nenadomestljivo lastnost, da lahko s trakom, ki teče, merita prostor in čas kot pomenljivi kulturni kategoriji. Zabeleženo gibanje ob projekciji vsrka gledalca in raziskovalca v utrip dogajanja in mu nudi več informacij kot le statično posneta fotografija. Čudovit primer takšne raziskave je Križnarjev film *Prisotnost in odsotnost oseb in predmetov* (1981). Drugi način merjenja prostora pa je avdiovizualno anketiranje kraja in njegove okolice, ki nam prinaša notranje poglede na stanja in dogajanja.

Križnar dosledno vpeljuje osnovne cineastične postopke na polje znanstvenega opazovanja. Čeprav ne govori skoraj nič o kadriranju, bralci vendarle razumemo, da stopa do govora, človekovih dejavnosti in okolja s širokim planom. O ožjih planih, predvsem velikem planu in detajlu, ne govori posebej, niti ne opredeljuje njihovih vlog znotraj avdiovizualne forme nekega znanstvenega problema.

*Montaža.* Naslednja stopnja avdiovizualne raziskave je manipuliranje z vizualnim gradivom, ki se ujema s postopkom filmske oz. avdiovizualne montaže. Čeprav včasih najdemo »montažo v kadru« tudi na nekaterih panjskih končnicah ali v ljudskem slikarstvu, pa je v vizualni naraciji nepogrešljiv postopek. Z montažo se piše vizualni tekst. Podobno kot pri verbalni raziskavi se tudi tu pojavi problem avtorske intervencije, tukaj v smislu dokumentarnega in avtentičnega. Razvoj metodologije vizualne dokumentacije je našel svoj izhod: »Iz preprostega odkritja, da na človekovo percepcijo vplivata njegova kultura in sistem vrednot ter predsodkov, sta zrastle dve metodologiji, ki sta danes pojem na področju terenskega filmanja: refleksivnost in emično obravnavanje kulture.« (Str. 118)

*Analiza.* Zadnja faza vizualne raziskave je analiza. Križnar že na začetku poglavja opozarja, da moramo vse stopnje vizualne raziskave videti kot pomožno sistematiko, saj so v resnici omenjene tri stopnje med seboj prepletene že od vsega začetka. Analiza se prične že pred snemanjem in jo določa pridobivanje informacij tako iz literature in drugih verbalnih virov kot tudi iz terenskih verbalnih in vizualnih manifestacij. Nadalje poteka proces analize ob prvem in še naslednjih gledanjih posnetega materiala, v čisti, še neokrnjeni obliki. In navsezadnje, analiziramo še končno, zmontirano verzijo. Zato proces analize poteka nenehno. Seveda pa je analiza vizualnega gradiva nekoliko močnejše kot celoten postopek vizualne raziskave odvisna od metodologije znanstvene panoge in osebne metodološke usmeritve analitika. V znanstveni panogi je vizualno v nenehnem dialogu z verbalnim, in prav tu ima analiza pomembno vlogo. »Bistvo vizualne raziskave je premostitev prepada med vizualnim in verbalnim. Zato služi analiza pretežno dekodiranju vizualnih komponent in pretvarjanju v verbalne oblike komunikacije. Edino na ta način lahko vizualno pričevanje vstopi v znanstveno sistematiko. V nasprotnem primeru, če prezremo raziskovalno funkcijo vizualne dokumentacije, ostanejo vizualije zgolj ilustracija.« (Str. 127)

Popolnoma zgovoren naslov *Novi pojmi* nakazuje nova metodološka izhodišča pri obravnavah avdiovizualne raziskave, zaznavanja in informiranja. Vizualijo kot material,

polizdelek ali končni izdelek lahko obravnavamo kot tekst. Kljub temu, da nam Križnar predstavi film-kot-tekst, pa nas posvari pred vsakršnim pretiravanjem. Verbalnost in vizualnost prinašata vsaka svojo specifično in nenadomestljivo informacijo: »Verbalni način more preskrbeti analitične informacije o svetu, medtem, ko vizualni način proizvaja sintetična stališča. Zato pa še ni treba preprosto odriniti filmskega medija v sfero umetnosti. Film je res tudi umetnost, vendar bi bilo v tem pogledu produktivneje upoštevati, kaj družiti umetnost in znanost, ne pa kaj ju razdvaja. Tako sta video in film doživela demistifikacijo na ravneh dveh polarizacij, ki sta tudi posledici dihotomije zahodnega sveta in ki sta močno ovirali razvoj vizualnih raziskav. Na eni strani sta si nasprotovala pojma znanstveno – umetniško, na drugi strani pojma verbalno – vizualno. Zasluga vizualne antropologije je, da sta ti dve polarizaciji na področju vizualnih raziskav zdaj v dobršni meri preseženi.« (Str. 136-137)

S knjigo Naška Križnarja *Vizualne raziskave v etnologiji* je presežen še en stereotip izključno verbalnega znanstvenega dela. Delo samo je čudovit zgled za spoj vizualnega in verbalnega. Vsebina je mejnik in prerez avtorjevih dosedanjih raziskav. Križnar s svojim delom utira pota avdiovizualnemu v humanističnih vedah, hkrati pa med vrsticami opozarja vse raziskovalce na potrebo po cineastičnem urjenju dojemljivosti in spoznavanju vizualnih informacij. Sicer je lahko ves trud zaman.

Darja Skrt

Mirko Križnar, *Stražiški kmetje*. Stražišče: MediaArt, 1998 (Priloga *Gorenjskega glasa*, 30. 1. 1998. Bošura je ponatis podlistka, ki je leta 1997 izhajal v *Gorenjskem glasu*.)

Ko je knjižica izšla, je imel moj oče 83 let. Samouško zanimanje za regionalno in lokalno zgodovino ga je pripeljalo v krog škofjeloškega zgodovinarja Blaznika. K temu je pripomoglo tudi dejstvo, da je bilo Stražišče nekdanj del freisinškega gospodstva in je torej gravitiralo k Škofji Loki. Očetovo zanimanje za stražiške kmete izvira iz dejstva, da je bil rojen v kmečkem delu Stražišča, kjer živi še danes, in da je njegova rojstna hiša ena od starodavnih stražiških »hub«.

Že v uvodu poda presenetljiv podatek, da je bilo leta 1996 v Stražišču dejavnih 20 kmetij, kar je toliko, kolikor jih je izpričanih v urbarjih v obdobju med letoma 1291 in 1755. Poleg tega so vse še vedno na istih lokacijah kakor pred 700 leti, kar potrjuje njihovo trdoživost v Stražišču.

Po kratkem uvodu se vrstijo opisi posamičnih kmetij po domačih imenih, njihovi legi, gospodarskem stanju, zgodovini, s človeškimi usodami in posebnostmi. Gre za zanimivo opisovanje rodbinskih in človeških usod ter anekdot. Vsako poglavje se začne s fotografijo gospodarja ali gospodinje na dvorišču, v hlevu, pri dnevni opravilih ali s hišo v ozadju. Avtor vseh fotografij je Mirko Križnar. Ker so poglavja kratka, jih preberemo na dušek. Tako je predstavljenih 22 kmetij.

Sledijo prav tako kratka, splošna poglavja: K opisu vseh trdnih kmetij v Stražišču, Kmetje in cerkev in Najhujše katastrofe. Ob zaključku je spisek stražiških kmetij z domačimi imeni in poštnimi naslovi, po zaključku pa Pogovor z avtorjem, v katerem razloži svoje motive za pisanje in način pridobivanja podatkov. Zvemo, da se je zamisel za knjigo porodila v upokojskem zgodovinskem krožku Tatjane Dolžanove, kustosinje Gorenjskega muzeja.