
Naško Križnar
Vizualni rokopisi

Avtor v članku najprej predstavi dosedanje izkušnje pri preučevanju kulture s pomočjo vizualnih zapisov domačih video snemalcev. Nato obravnava dejavnost domačih snemalcev na avstrijskem Koroškem. Na krajevni ravni ustvarjajo novo kulturno dejavnost in nove zbirke podatkov o krajevni zgodovini in kulturi vsakdanjega življenja. V njihovi dejavnosti in rezultatih razkriva poseben vizualni sistem, v katerem je v ospredju samoizražanje lokalne kulture.

The author first writes about the hitherto experience in researching culture by means of visual products of home videomakers. Next, he focuses on the activities of home videomakers in Austrian Carinthia. On the local level, they create a new cultural activity and new collections of data on local history and everyday life culture. Their activity and results represent a special visual system that reflects the local culture.

Prav številnost teh korakov od govornje do pisane besede pa je hkrati zgovoren dokaz, ... da je človeštvo že zgodaj na vseh kontinentih čutilo potrebo podobo govornje besede preobraziti tudi v pisano, se pravi, da je prehajalo iz slušnega (akustičnega) lika v vidne (optične) like in se tako pokazalo kot predvsem vizualno bitje».

Anton Trstenjak

1. UVOD¹

1.1

Leta 1992 sem na mednarodnem festivalu etnografskega filma v Nuoru na Sardiniji, kjer sem sodeloval z referatom Kozmična gora (Križnar 1992), napisal izjavo. Na listu papirja sem skiciral kratko razmišljanje o možnih nalogah vizualne antropologije.

¹ Za prvo branje članka in pripombe se zahvaljujem univ. dipl. sociologu kulture Mihi Pečetu, dr. Mojci Ravnikovi in univ. dipl. etnologinji in kulturni antropologinji Saši Roškarjevi.

MOČ VIZUALNIH SISTEMOV

ORIS RAZMISLEKA O BODOČNOSTI VIZUALNE ANTROPOLOGIJE

Vizualne izdelke največkrat pojmuje kot slike realnosti. Toda če obrnemo gledišče, je situacija drugačna: realnost sodobnega sveta se vse bolj oblikuje po vizualnih vzorcih, ki jih izdelujejo in širijo različni viri. V tej luči ima produkcija vizualij precej drugačen značaj in pomen.

1. Na vedenje današnjega človeka vplivajo vizualni vzorci, ki jih posredujejo močna medijska polja po vsem svetu. Njihov vpliv je medkulturne narave in zadeva izjemno širok spekter človekove kulture.
2. Izvir in resnični navdih vizualne ustvarjalnosti sta vse bolj vprašljiva. Kdo oblikuje vizualna sporočila in vzorce vseh vrst? Ali ni to neka nova mitologija, ki navdihuje vizualno proizvodnjo vseh vrst?
3. Kje je mesto novih simbolov, ustvarjenih npr. v moderni vizualni produkciji, v primerjavi z arhetipskimi simboli, ki so jih razkrivali raziskovalci mitološke narave človeka in kolektivnega nezavednega?
4. In končno, kje je mesto vizualne antropologije v bodočih raziskavah simbolne narave vizualnega? V analizi produkcije vizualij kot sistema simbolov, v analizi vedenja sodobnega človeka kot produkta vizualnih vzorcev, v ugotavljanju vpliva vizualne polucije v okoljih s šibkejšo vizualno produkcijo.

Ideja za izjavo se mi je porodila kot nenadno razodetje v trenutkih značilne festivalske puščobnosti, verjetno na stičišču skrivnostne narave slovenskega odnosa do gorá, ki je bil tema mojega referata, in številnih etnografskih filmov na festivalu.

Za kaj je šlo? Najprej za spoznanje, da ljudje s produkcijo vizualij in vizualnih komunikacij oblikujemo svoje okolje in s tem ustvarjamo sisteme, ki povratno vplivajo na naše dožemanje in razumevanje sveta. Drugič pa je šlo za to, da morda drži slutnja, da je generator sodobne vizualizirane kulture kolektivno nezavedno v človeku. »Nekaj je zadaj«, nekaj je za vsemi temi vizualnimi pojavi, v nasprotju s Fabianovo podmeno, da je »vizualizem« zahodnoevropske kulture tendenca, ki je dediščina evropskega racionalizma (Fabian 1983: 106).

1.2

V gornji izjavi je kljub njeni okorni sistematizaciji nekaj iztočnic, ki so že nekaj časa tudi potencialne iztočnice vizualne antropologije, le da takrat, ko sem jo napisal, še niso bile splošno razširjene. Izjava je bila morda vizionarska v času, ko digitalna tehnologija, virtualni svetovi in internet leta 1992 še niso bili tako vsepričujoči kot danes, ko so verjetno tisti generator vizualnih polj, ki bi mu lahko najbolj upravičeno pripisali mitološke razsežnosti.

O izjavi sem že v Nuoru diskutiral z znancema Paolom Chiozzijem in Asenom Balickijem, a od njiju nisem dobil odziva, ki bi mi potrdil, da sem na pravi poti. Zato sem zamisel predstavil na vzporedni tir, dokler je ne bi ozemljal s konkretno raziskavo. Priložnost se mi je ponudila ob prijavi raziskovalne naloge leta 1995 z naslovom »Topografija vizualnih informacij«. Želel sem najti in preiskati vse možne vire produkcije vizualij v Sloveniji, ki bi jih lahko imeli za dokumente v etnoloških raziskavah kulture. Po eni strani bi na ta način preveril svojo hipotezo iz izjave o vplivu vizualnih vzorcev na kulturo vsakdanjega življenja, po drugi strani pa bi delno ustvaril hommage neuresničnemu projektu Sola Wortha in Jaya Rubyja.

Že leta 1977 sta namreč zasnovala raziskavo z naslovom *An American community's socialization to pictures* (Socializacija ob slikovnem v neki ameriški skupnosti), s podnaslovom: *An ethnography of visual communication* (Etnografija vizualnih komunikacij). V uvodu sta menila, da smo v nekaj zadnjih sto letih ljudje najprej prešli od raziskovanja fizičnega okolja k raziskovanju biološkega in socialnega, zdaj pa se z raziskovanjem gibljemo v simbolnem okolju (Worth in Ruby 1981: 200). Menila sta, da je v našem času vizualno-slikovni način podružbljanja najprepričljivejši, čeravno najmanj razumljen. Svojo metodo sta imenovala etnografsko-semiotično. Raziskava naj ne bi bila posvečena vizualnim izdelkom samim, pač pa kontekstu, v katerem izdelki nastajajo oz. interakciji med skupnostjo in vizualno-simboličnimi dogodki. V ta namen bi preučili, kako ljudje gledajo televizijo, kakšne so navade v zvezi s tem v šolah, gledališčih, knjižnicah in seveda v domovih. Preučili bi fotografiranje in videospemanje amaterjev in profesionalcev. Izdelali bi vizualni inventar pogledov, stavb, ljudi, izložb in notranjosti domov z različnimi vizualnimi mediji. Nadalje bi z metodo kvalitativnega udeleženskega opazovanja preučili vzorce družin, šol in komercialnih podjetij v kontekstu treh področij: ljudske kulture, umetnosti in vizualne samo-predstavitve. V nadaljnji fazi bi učili ljudi uporabljati vizualno tehnologijo, da bi spoznali, ali učenje vizualnih simbolnih načinov in medija opazno spremeni odnos ljudi do drugih vidikov vizualnega okolja. V zadnji stopnji raziskave bi z analizo in sintezo pridobili globinski opis skupnosti glede na njene različne vizualne kode. Skušali bi pojasniti načine, na katere človeška bitja ustvarjajo, manipulirajo in določajo pomen vizualnih načinov, medijev in kodov.

Raziskava ni bila niti začeta, najverjetneje zaradi smrti Sola Wortha.

«Topografija vizualnih informacij» je tudi nadaljevanje iskanja producentov etnološke vizualne dokumentacije, ki sem ga začel v pripravah filmografije slovenskega etnološkega filma (Križnar 1982). Takrat so vizualno dokumentacijo za znanstvenike izdelovali profesionalci, pretežno na filmskem traku, v zadnjih dveh desetletjih pa je razvoj elektronske vizualne tehnologije omogočil osebno produkcijo vizualij tako znanstvenikom kot laikom. To je pojav, ki je povzročil preobrat tudi v metodologiji raziskav kulture. Ob pisanih in ustnih tekstih so se nenadoma pojavili vizualni teksti. «Tako kot maska, pripovedka in ljudski ples, je vizualni izdelek domači produkt, ki ima prvenstven pomen za družbo, v kateri je bil ustvarjen in za katero v prvi vrsti obstaja» (Jhala 1989: 8).

Tudi pri nas sta se za raziskovanje kar sami od sebe ponujali dve tematiki: lokalne kabelske televizije in domači video, pozneje pa še vizualni prostor svetovnega spleta.

1.3

Lokalne kabelske televizije so v Sloveniji konec 80. in v začetku 90. let nastajale kot gobe po dežju. Obiskal sem dve od njih, kamniško v Mostah in medvoško v Medvodah, in na podlagi prvih vtisov napisal Anketo o delovanju kabelskih televizij (gl. Prilogo 1). Takrat so program lokalnih televizij oblikovali amaterji, domači video snemalci. Uporabljali so cenene snemalne in montažne naprave za izdelavo nestandardnega televizijskega programa. S posredovanjem svojega izbora lokalnih dogodkov so ustvarjali novo mrežo povezav v kraju in s tem razkrivali način, kako se oblikujejo lokalne vrednote in pomeni. Njihovo delovanje smo lahko prepoznali kot obliko ljudskokulturne dejavnosti, ki bi jo lahko označili kot novo folkloro in kot pravi laboratorij za ugotavljanje socialnega izvira vizualnih konceptov (Križnar 1996: 141). Lokalne televizije so zapolnile praznino med programi nacionalne televizije in domačo rabo vizualne tehnologije. «Ljudskost» lokalnih televizij pa ni bila dolgotrajna. Uvedba kabelskih siste-

mov je v domovih močno povečala ponudbo komercialnih programov in razmahu televizijske ponudbe ustvarjalci lokalnih programov niso mogli slediti niti na tehnološki niti na ustvarjalni ravni. Privzemali so sicer standardni televizijski izraz, delno tudi programske sheme in vsebine, niso pa imeli dovolj znanja in denarja, da bi se zares izenačili z drugimi televizijami. Zato ne preseneča, če je Saša Roškar v svoji raziskavi lokalne televizije Impulz Domžale odkrila, da gledalci proti pričakovanjem ne dajejo prednosti programu lokalne televizije zaradi »domače« vsebine, temveč se raje odločajo za gledanje medijsko privlačnejših programov, ki jih sprejemajo po kablu (Roškar 2000: 87–88). To pomeni, da so lokalne televizije v nekaj letih zgubile svoj čar »ljudskih« televizij in da lokalnost v novih produkcijskih izdelkih ni našla svoje avtentične podobe. Roškarjeva je pozneje vendarle odkrila primer drugačnega odziva na program lokalne televizije na primeru TV Primorka (Roškar 2001). Gledalci te televizijske postaje dajejo prednost domačim temam, kar po eni strani potrjuje prvotno hipotezo o mestu in vlogi lokalnih televizij med nacionalno televizijo in domačo vizualno produkcijo, po drugi strani pa kaže, da gledanost lokalno obarvanega programa ni odvisna toliko od njegove medijske privlačnosti kakor od konkretne kulturno-politične motivacije avditorija.

1.4

V raziskovalnem projektu »Topografija vizualnih informacij« je leta 1996 nastala tudi prva sondažna raziskava domačih video arhivov – »Vizualno okolje« v okviru Mladinskega raziskovalnega tabora Sovodnje 96. Bil sem mentor video skupine v kateri je sodelovala tudi Živa Pahor, tržaška rojakinja, sodelavka slovenskega programa pri RAI 3. Napisal sem poseben vprašalnik kot pripomoček za raziskovanje domačih video snemalcev, kar naj bi bilo samo eno od poglavij omenjene raziskave (gl. Prilogo 2). V vasicah pod Matajurjem sva našla presenetljivo veliko snemalcev, video kamer in vizualnih zapisov. Preučevala sva način uporabe video kamere in posnetkov in analizirala vsebine posnetkov. Potrjena je bila moja hipoteza, da so najdeni video posnetki lahko pripomoček za pogled v lokalno kulturo (Križnar in Pahor 1996). Zmanjkalo pa nama je časa za preučevanje po točkah III–V omenjenega vprašalnika, ki predvidevajo sodelovanje z informatorji pri izdelavi njihovih video posnetkov, dokumentiranje njihovega dela ter preučevanje navad pri uporabi vizualne tehnologije in gledanju televizije.

Pri omenjeni terenski raziskavi sem se v metodološkem pogledu spet gibal v referenčnem okviru vizualne antropologije. Pred očmi sem imel npr. »Navajo Film Themselves Project« (projekt Navaji se filmajo), Sola Wortha in Johna Adaira iz leta 1966. Namesto dotedanje usmeritve antropologov na verbalna sporočila sta se usmerila na vizualno artikulacijo notranjega pogleda na kulturo. Ni ju zanimala kultura plemena Navajo kot takšna, temveč kako njeni pripadniki strukturirajo realnost s pomočjo filma. Kljub nekaterim pomislekom, med katerimi je na prvem mestu neupoštevanje predhodnega seznanjanja udeležencev eksperimenta s filmsko kulturo, je projekt pokazal na dotlej zanemarjeno področje »insajderske«² vizualne produkcije, hkrati pa postavil pod vprašaj nepristranost in »univerzalnost« zahodnoevropskega filmsko-dokumentarnega konstruiranja realnosti kulture tretjega sveta, dodal pa bi, da tudi domačega s strani profesionalne vizualno medijske proizvodnje.

² Izraz »insajderska« vizualna produkcija uporabljam kot sinonim za vizualno proizvodnjo članov preučevane kulture, ki tako rekoč obuja poglede iz notranjosti kulture na njo samo. V angloameriški literaturi se npr. s tem v zvezi uporablja izraz »aboriginal film-making«.

Sol Worth je že pred tem, leta 1964, pisal o t. i. bio-dokumentarcu: »Bio-dokumentarec je film, ki ga naredi neka oseba, da bi pokazala kako čuti o sebi in o svetu... Do neke mere ta tip filma vnaša v dokumentarni film enako razmerje kot avtoportret do portreta ali avtobiografija do biografije... Bio-dokumentarec, se mi zdi, izraža kulturo izdelovalca brez veliko samozavedanja umetnosti, brez zahtev po veliki veščini, ki jo zahtevajo druge umetnosti in brez zatekanja v načine gledanja, ki so tradicionalni v ostalih vizualnih umetnostih« (Worth in Adair 1997: 25–26).

Ko je Sol Worth to napisal, filmsko snemanje med ljudmi ni bilo splošno razširjeno, zlasti ne v tretjem svetu ali v revnejših krajih. Zato je moral zasnovati poseben projekt (omenjeni projekt »Navajo«), da bi prišel do izdelkov domače vizualne proizvodnje.

Kmalu pa to ni bilo več potrebno. Razvoj vizualne tehnologije je omogočil izdelavo vizualnih dokumentov velikemu številu ljudi, ne samo privilegiranim. »Seznanjanje informatorjev s filmsko kamero, video tehniko in osnovami tehničnega znanja je resen izziv empiricizmu etnografskega filma, s tem, da briše raziskovalca-snemalca kot 'objektivnega' zunanjega opazovalca in da spodbuja emsko fotografsko predstavitev« (Hammond 1988: 379).

Podobna spoznanja so vodila druge vizualne antropologe, da bi prišli do posnetkov domačih snemalcev. Tako je npr. Asen Balicki leta 1991 skupaj z Zvezo ugrijske rešitve za mlade Hante, Jakute in Nence priredil t. i. Sibirski seminar o snemanju etnografskih filmov v Kazimi. Seznanil jih je z osnovami observacijske metode video snemanja, nakar so sami izdelali več videofilmov z vsebinami iz večletnega okolja. Raziskovalci-snemalci so se izbrani problematiki približali iz notranjosti same kulture. Zato je bil seminar tudi spodbuda za samooživljanje ogroženih sibirskih kultur. »Verjameva, da bo domači video snemalci izbirali vsebine znotraj standardnega zahodnjaškega repertoarja in prišel vanj kot 'insajder'. On ali ona bosta obudila pomene in detajle, ki so neopazni za tujega opazovalca. Smatrali smo, da je relativno nepomembno ali bi gledalci v drugih območjih ali deželah cenili izdelek ali ne. Domačinski vidik smo šteli za pomemben in seminar je bil namenjen spodbujanju njegovega svobodnega izraza« (Badger in Balicki 1992: 43).

Projekt »Navajo« (ali bolje njegovo načelo) je sprožil zanimanje za domorodske vizualne proizvode. Richard Chalfen upravičeno ugotavlja, da bi morali natančneje preučiti, kje vse se je po omenjenem projektu uveljavilo načelo, da se upošteva subjektivna vizualna naracija pri vizualnih raziskavah in na kakšen način (Worth in Adair 1997: IX–XXI). Morda bi lahko celo porast participacijskega načela v zadnjih desetletjih pripisali vplivu projekta Navajo. Seveda pa moramo udeležnost v tem primeru razumeti tudi v širšem smislu, v tako rekoč političnem smislu, ko z domačini delimo spretnosti pri izdelavi etnografskega filma ali pa, kot je prakticirala Sarah Elder, vzamemo preučevano skupnost celo za koproducenta (Elder 1995: 94).

Moja naloga v Benečiji se je od projekta »Navajo« in od Sibirskega projekta razlikovala v tem, da ljudi nisem učil snemanja z video kamero, temveč sem jih prosil za ogled njihovih že narejenih posnetkov. Od Worth–Rubyjevega načrta (*An ethnography of visual communication*) pa se je moja naloga ločila po tem, da je bila omejena na en sam medij, na video (Križnar 1999b: 189), medtem ko sta imela omenjena avtorja v mislih vse razsežnosti vizualnega sveta lokalne skupnosti.

Opisane pobude in usmeritve sem sklenil z mednarodno konferenco z naslovom *Simbolni vidiki vizualne kulture*, ki smo jo pripravili na Znanstvenoraziskovalnem

centru SAZU leta 2000. Združevala je razumevanje vizualnega kot področja simbolne reprezentacije na ravni posameznika in na ravni vizualnih sistemov.

Iz programske opredelitve konference:

«Vizualno polje je lahko izvor podatkov o konkretnem in partikularnem v kulturi, lahko pa je le videz, ki se mnogokrat izkaže za orodje reprezentacije ali samoprezentacije posameznikovih ali kolektivnih ideologij. Tedaj govorimo o vizualnih pojavih kot o simbolih, metaforah, alegorijah in mitih.

Vsebino konference bi lahko uvedli z besedami Sola Wortha in Jaya Rubyja: *This (symbolic) environment is composed of the symbolic modes, media, codes, and structures within which we communicate, create culture, and become socialized. The most pervasive of these modes, and the one least understood, is the visual-pictorial.*

Na konferenci bomo obravnavali tematiko različnih področij humanističnih in družboslovnih raziskav: ljudsko kulturo, množične medije, domači video in fotografijo, interaktivne tehnologije, kulturno krajino in notranje vizualne svetove.»

Med študentskimi deli pa sta v tej povezavi, razen omenjenih del Saše Roškarjeve, nastali tudi diplomski nalogi – vizualna raziskava *Ravensko pustovanje* na podlagi amaterskih videoposnetkov (Arko 2000) in *Družinske slikovne kronike* (Peče 2001).

2. VIZUALNI SISTEMI

Posamični kulturni pojavi so dostopni vizualni zaznavi in s tem tudi vizualnemu beleženju. To je svet videza. Del kulture pa je nevidna abstraktna struktura, najprimerneje izrekljiva z besedo: to je svet izročila, čustev, vere, medsebojnih odnosov, z drugimi besedami – znanja.

Razmerje med obema svetovoma bi lahko slikovito prikazali z instrumentom za merjenje stopnje alkohola. Sestavljen je iz nepredušno zaprte steklene cevi, ki je v sredini odebeljena, spodaj pa je vanjo vložen balast. Zgornji del cevi je označen z merskimi oznakami. Ko ga položimo v tekočino, se pogrezne, ker ga balast vleče na dno, vendar samo do določene globine, ker prazna cev povzroča vzgon v odvisnosti od specifične gostote tekočine. Predstavljajmo si, da je del inštrumenta nad gladino vidni del kulture, ki je torišče produkcije vizualnih zapisov kulture v različnih oblikah (arhivska vizualna dokumentacija, etnografski film, dokumentarni film o kulturi, interaktivne vizualne predstavitve itn.). Spodnji, skriti del kulture, ki v veliki meri odloča o pojavnosti zgornjega dela, pa je glavno torišče naših raziskav. Slonijo na predpostavki, da ima vsak vidni vizualni pojav svoj vzrok ali pogon v spodnjem, skritem delu kulture. Ko spoznamo logiko oz. zakonitosti teh povezav, lahko iz manifestnega dela kulture sklepamo o vzorcih njenega latentnega dela, po logiki: vsak zakaj ima svoj zato. Ali, kakor modruje John Berger (1980: 26): «fotografije tako globoko sežejo v partikularno, da nam razkrijejo tok kulture ali zgodovine, ki teče skozi ta posebni predmet kot kri.»

Omenjeno dihotomijo sem povzel po E. T. Hallu (Hall 1968: 87; Križnar 1996: 18) kot raven pojavnosti in raven simboljke oz. manifestno in latentno vsebino dogajanja, Hockings (1988: 222) jo vidi kot polarizacijo med antropološko teorijo in fenomenološkim značajem filma, sam sem jo odkril pri obravnavi ljudskih pustovanj kot dvojnost morfologije in dramaturgije oz. ikonografije in strukture (Križnar 1979; 1986), Dapit (2001) pa jo zaznava kot dvojnost morfologije in strukture pustovanja.

Vizualne raziskave skušajo pokazati na razmerje med videzom pojava in njegovo podstatjo in razložiti njegov pomen. Pri tem ne gre za to, da bi oboje poudarjeno ločevali, temveč, da bi pokazali na njuno povezavo in sovisnost. O tem se lahko prepričamo, če beremo dobre publikacije o vizualnih raziskavah kulture, pri katerih gre na podlagi analize vizualnih pojavov največkrat za nakazovanje in odkrivanje povezav med videzom in globljo resničnostjo.

Specifične povezave med vizualnimi pojavi in njihovim kontekstom na eni strani in latentnim pomenom na drugi lahko opredelimo kot **vizualne sisteme**.

»Izraz vizualni sistemi uporabljamo za označitev zelo splošnega koncepta procesov, katerih rezultat je človekovo izdelovanje vidnih objektov, ki odsevajo konstruiranje njegovega vizualnega okolja in komunicirajo z vizualnimi sredstvi« (Morphy in Banks 1997: 21).

Oznaka odpira prostor raziskovanja v več smeri. Ena smer je raziskovanje sistemov predstavitve: »Gledanje je do določene mere socialno in/ali kulturno določeno in obstaja povezava med tem, kako se ljudje učijo uporabljati vizualne sisteme in kako prek njih gledajo na svet« (Morphy in Banks 1997: 22). Druga smer je preučevanje rezultatov delovanja vizualnih sistemov, ki jih raziskovalci najdemo na terenu. Za primer navajam spisak vizualnih sistemov, ki temelji na etnološki sistematiki, hkrati pa ga lahko dojemamo kot enega od poskusov sistematiziranja manifestne ravni kulture. V jedru te sistematizacije je sled treh osnovnih žanrov vizualne dokumentacije: človek, telesne tehnike in okolje (Križnar 1999c).

POKRAJINA

Kulturna krajina

ARHITEKTURA

Mesta, ulice, vasi, stavbe

RITUALI

Šege

Plesi

Glasba

DELO

Telesne tehnike

NOŠA

Telo

Oblačila

KOMUNIKACIJE

Neverbalna komunikacija

Promet

Slikovni znaki (na cestah, na ulicah)

Film

Video

Televizija (nacionalna, lokalna, domači video, videoart)

Knjiga

Internet in drugi večpredstavitveni mediji

Slikarstvo

Seveda je v nanizanih poglavjih mogoče odpreti še številna podpoglavja ali jih združiti v smiselne sklope. Poglavja lahko predpostavljajo vizualne sisteme na različnih ravneh, od zasebne do javne, od individualne in družinske, do nacionalne.

3. VIZUALNI ROKOPISI

Od leta 1999 sem v okviru raziskovalnega projekta z naslovom »Vizualna proizvodnja kot oblika kulturno-umetniške dejavnosti na Koroškem« preučeval tudi domače (hišne, družinske) video arhive.⁵ V prijavi je bilo eno od poglavij raziskave opredeljeno takole: »Demokratizacija vizualne proizvodnje se je razmahnila konec osemdesetih let z množično uporabo malih video kamkorderjev v družinskem okviru. Nekateri lastniki malih video kamer so postali pravi snemalski mojstri. Nastajajo dragoceni video arhivi posnetkov vsakdanjega življenja.« (gl. Prilogo 3) Po večletnem terenskem delu, ki ga je podpiral tudi Slovenski narodopisni inštitut Urban Jarnik v Celovcu (Križnar 1999 a, b), je nastala zanimiva mreža podatkov o amaterskih video snemalcih na podeželju in v mestih, na avstrijskem Koroškem in v Sloveniji. Ko sem novim ugotovitvam pridružil še izkušnje iz Beneške Slovenije iz leta 1996, sem spoznal, da je domača (hišna, družinska) vizualna produkcija zanimiv vizualni sistem, vreden pozornosti raziskovalcev kulture.⁶

Avtorji posnetkov so nešolani snemalci, samouki. Številni od njih se že dolga leta ukvarjajo s snemanjem in imajo vsak svoj avtorski sistem in bogate arhive. Na njihov način snemanja, na njihov stil, največkrat ne vpliva standardizirana televizijska ali filmska proizvodnja, vsaj ne na formalni ravni. Tega jim skromna tehnična oprema niti ne dovoljuje. Rezultat njihovega dela je največkrat zgolj grobo gradivo, brez montažnih posegov. To pa ne pomeni, da snemajo brez scenarija in režijske zamisli. Ti sestavini produkcije filma ali videa sta sicer domačim snemalcem v pravem pomenu besede nepoznani, a vseeno potekata v ozadju, bolj ali manj, ne da bi se ju avtorji zavedali. Nekateri so večši t. i. montaže v kameri, nekateri presnemavajo gradivo z enega rekorderja na drugega in vmes kaj skrajšajo ali spustijo. Eden si je omislili celo avtomatsko video montažo, eden pa ima digitalno video montažo.

Vsak snemalec ima svojo metodo za prikazovanje ljudi, dogodkov in okolja. V njej je skrito njegovo »režijsko« izhodišče. Metode posamičnih snemalcev so prepoznavne kot ponavljajoči se osebni stil slikovnega beleženja, zato sem začel na ta dela gledati kot na **vizualne rokopise**. Podobni so na roko pisanim besedilom, ki tudi z grafično podobo izražajo avtorjev značaj. Posnetki niso narejeni za to, da bi jih montirali. Z montažo bi temu gradivu močno okrnili značaj, tako kakor rokopisu odvezamo osebno noto, če ga pretipkamo, urejamo ali celo popravljamo.

Zamisel o izrazu vizualni rokopisi je nastala iz zadrege, kako sistematizirati oz. poimenovati izdelke domačih snemalcev, ki niso standardni filmski in video izdelki niti po obliki niti po namenu niti po komunikacijski moči.

Chalfen (1992: 222) je v domači vizualni produkciji fotografije in videa videl »proces slikovne komunikacije, ki vključuje dinamično interakcijo med izdelovalcem, slikovnim proizvodom in publiko«. Za videoposnetke, ki sem jih preučeval v zadnjih letih, bi težko trdil kaj takega v celoti. Videoposnetki domačih snemalcev pridejo malokrat pred publiko, kar pa spet ne velja za vse. Številni domači snemalci sicer želijo javno predstaviti svoje izdelke širšemu krogu, a njihovi izdelki skoraj niso sposobni samostojnega življenja. V resnici najbolj zaživijo v ožjem krogu in ob avtorjevi navzočnosti. Spodbudijo

⁵ Raziskavo so sofinancirali Ministrstvo za kulturo RS, Ministrstvo za znanost in tehnologijo RS ter Avstrijski inštitut za jugovzhodno Evropo v Ljubljani. Vsem trem se na tem mestu zahvaljujem za pomoč.

⁶ Po prvih začetkih sem način evidentiranja domačih video arhivov primerjal z avantgardistično umetniško prakso »objet trouvé« (Križnar in Pahor 1997), kar pomeni vizualija kot najdeni objekt, ne kot namenski posnetek, ki naj bi služil znanstveniku.

njegove spomine, asociacije in komentar. Sāmi posnetki premalo povedo gledalcu, vajenemu udobnega vizualnega komuniciranja televizijskih programov. Podobno ob preučevanju družinskih snemalcev ugotavlja Peče (2001: 30), da družinski film ni »zaključeno, organizirano sporočilo«, zato potrebuje pripovedovalca in poslušalca.

Največ izdelkov domačih snemalcev ni plod načrtne avtorske artikulacije. Zato bi jim težko pripisali, da zavestno ustvarjajo smiselne povezave (pomene), z namenom, da bi jih medijsko prenašali gledalcu. Pomeni izdelkov največkrat nastanejo šele v luči raziskovalčevega pogleda, ko odkriva potencialno informativno vrednost in komunikacijski potencial celotnega vizualnega sistema.⁵

Z vsakim novim domačim snemalcem, ki sem ga srečal, sem se srečal tudi z novo motivacijo in novim snemalskim načinom. Vizualni rokopisi so (zasilna, slikovita) oznaka za dela domačih snemalcev, ki so rezultat nestandardne snemalske večšine in zelo raznovrstne motivacije za vizualno ustvarjanje. Hkrati pa, ko njihova dela presežejo okvir družinske vizualne produkcije, še ne vsebujejo sestavin organiziranih vizualnih tekstov. So kakor rokopisi, ki še niso pripravljeni za objavo. V njih se nam na ozadju posnetih dogodkov zarisuje avtorjeva cineastična oz. videastična osebnost, tako kakor se grafologu pri preučevanju pisave razkriva človekova duševnost.

3.1 Snemalci⁶

Ko sem zbiral in preučeval domače video arhive in njihove avtorje, moj pogled ni bil usmerjen zgolj v posamične izdelke, temveč v vizualni sistem, ki ga izdelki tvorijo in ki izdelke poraja, takšne kakršni so. Da bi prišel do podobe vizualnega sistema pa sem moral najprej preučiti posamične avtorske prakse.

Na avstrijskem Koroškem sem na dvojezičnem območju v letih 1999–2001 evidentiral prek 20 domačih video snemalcev. Z večino sem navezal osebne stike. Začel sem s preučevanjem vizualnega gradiva, posnetkov, video filmov v njihovem domačem okolju, če so mi dopustili dostop do zbirk. Navadno so me najprej zavrnil, češ, da nimajo nič zanimivega in da so njihovi posnetki preslabi, da bi bili vredni moje pozornosti, kaj šele objave. Nato so previdno pokazali posnetke, ki so po njihovem mnenju najbolj uspeli. Pokazalo se je, da so to navadno posnetki javnih prireditiv. Šele pozneje, ko sem si pridobil njihovo zaupanje, so pokazali tudi posnetke družinskega vsakdanjega in prazničnega življenja, ki so me najbolj zanimali. Kajti ena od mojih predpostavk v zvezi z domačimi snemalci in njihovim gradivom je bila, da so njihovi posnetki zanimivi za raziskovalce kulture, ker imajo domači avtorji dostop do prizorišč, kamor zunanji opazovalci ne morejo priti. To drži, ne zdrži pa predpostavka, da domači snemalci ne povzročajo motenj oz. sprememb vedenja ljudi, ki jih snemajo. V tem soglašam s Faye Ginsburg (1995): »Dejstvo, da je nekdo domač (insider) ne zagotavlja neproblematičnega razmerja z njegovim objektom«. Kamera ali fotoaparati vedno povzročita, da človek pred kamero želi nadzorovati svoj videz na sliki, zaradi česar spremeni naravno obnašanje. Izjeme so tiste okoliščine, v katerih so ljudje močno fizično dejavni, zatopljeni v svoja opravila in ne utegnejo spreminjati svojega videza ali pa je kamera primerno oddaljena od njih. Na posnetkih domačih snemalcev je to videti na pustovanjih, porokah, pri verskih obredih in na domačih zabavah.

⁵ Ta podmeta je, med drugim, lahko tudi osnova za kritiko Worth/Adairjevih predpostavk bio-dokumentarca, ki je vizualne izdelke začetnikov bral kot kodirana sporočila, kar je po mojem mnenju preuranjeno.

⁶ Ne bom navajal bivališč, priimkov, imen ali domačih imen, temveč bom snemalce imenoval z njihovimi poklici, ker se še nisem dogovoril z njimi za dovoljenje objave in opisa njihove dejavnosti.

Ko sem navezal tesnejše stike s posameznimi snemalci, sem dobil od njih tudi videokasete iz njihovega arhiva in si jih prekopal za natančnejše preučevanje. Opozorili so me, naj določenih posnetkov ne kažem drugim. To so bila svarila iz sramežljivosti in iz resnih pomislekov, ali njihova tematika sploh sodi v javnost. Kaže, da sem se med raziskavo gibal po robu med zasebnim in javnim.

Domači snemalci snemajo praviloma zase in za ožji krog gledalcev, večinoma za sorodnike in sokrajane, v veliko primerih pa ostanejo njihovi posnetki brez gledalcev. Pogleda jih samo avtor. Izjemoma nekateri snemajo za naročnike, a spet največkrat za prijatelje in njihove znance. Najboljši snemalci so poznani tudi izven svojega kraja, zlasti tisti, ki so se ukvarjali s snemanjem porok, birm, zlatih maš ali krajevnih praznikov. Za take snemalce zvedo ljudje podobno kakor za godce na porokah – od ust do ust.

Za tokratno predstavitev sem izbral šest video snemalcev in snemalko na južnem avstrijskem Koroškem od Roža do Podljune in njihove arhive videoposnetkov; dovolj, da je mogoče pokazati na bistvene značilnosti te dejavnosti. Nekatere sem preučil podrobneje od drugih, vsak od njih pa je nekaj posebnega in hkrati drugačen od drugih, bodisi po načinu in namenu snemanja, po tematiki, po trajanju, ali po obsegu snemalske dejavnosti ter po snemalski usposobljenosti. Druge domače videoarhive bom obdelal podrobneje ob drugi priložnosti.

Prvi domači snemalec je po poklicu KOVINOSTRUGAR srednjih let, sicer pa amaterski fotograf in video snemalec, ločen, ne živi več na Koroškem. Snema od leta 1988 na različne video formate, največ na SVHS (Super Video Home System). Doma ima opremo za montiranje z dvema »playerjema« in »editorjem«, z montažno konzolo in tonsko mešalno mizo. Izdelal je nekaj filmov o delovnih procesih v tovarni, kjer je zaposlen, predstavivene filme o ribiškem revirju in o gostiščih v Rožu ter o letnih praznikih v svojem kraju. Sam snema, režira, montira in bere komentar. Veliko je snemal poroke za plačilo. V tem žanru je bil pred leti eden najbolj izurjenih in poznanih snemalec na južnem Koroškem. S tem je prenehal; pravi, da ga ne zanima, ker je premalo plačan.

Njegov arhiv je obsežen. Nima dobrega pregleda nad svojimi izdelki, meni pa ni uspelo, da bi si vse ogledal. Po moji oceni šteje preko 53 enot. Na eni kaseti je včasih shranjenih več enot, ki niso natančno popisane. Izvirno gradivo hrani, matric pa ne. Celo matrice naročenih filmov je žal s presnemavanjem brisal.

Snemalsko je bil najbolj dejaven v domačem kraju, kjer je posnel številne narodopisne posebnosti. Nekatere je združil v prave vizualne monografske predstavitve oz. kronike. Med njimi je vredno omeniti npr. monografski prikaz letnih šeg v njegovem kraju, slovo dolgoletnega duhovnika in graditev šolske telovadnice. Sicer pa je bil navzoč s kamero na vseh vaških prireditvah in praznikih. Nekatere je posnel večkrat zapovrstjo, vsako leto, npr. velikonočne šege in pustovanja. Zato njegovi posnetki lahko služijo tudi za primerjalno preučevanje krajevnih šeg.

Največji vtis naredijo na gledalca posnetki porok. Kronološko so posneti vsi ključni trenutki poroke, od zbiranja svatov, zamenjav neveste, do odhoda, šrange, civilnega in cerkvenega obreda in ohceti. Iz posnetkov so dobro razvidni kraj in potek dogajanja, jezikovna kultura, oblačila in neverbalna govornica šege. Posnetki so tehnično dovršeni, montaža pa ohranja kontinuiteto dogajanja. Poroke so tako iz slovenskega kot tudi iz nemškega etničnega okolja. Zato lahko posnetki služijo za študij primerjave slovenske in nemške svatbe na Koroškem, oz. za ugotavljanje medsebojnih vplivov in sprememb.

Drugi domači snemalec je mlajši začetnik. Po poklicu je ZIDAR, mladoporočenec, živi na vasi. Snema od leta 1992, drugo, boljše kamero formata Hi8 je kupil leta 1997. Z velikim navdušenjem snema družinsko življenje in dogodke v bližnjem slovenskem okolju. Kamero uporablja tudi v strokovne namene. Pri folklorni skupini uči ples s pomočjo svojih video posnetkov. V njegovem arhivu najdemo zelo raznovrstne vizualne rokopise, ker včasih tudi posodi kamero znanec in sorodnikom.

Pri njem sem našel 25 videografskih enot. Posneta so naključna srečanja z ljudmi, pevski zbori, folklorna skupina na vaji in na nastopih, družinska kosila, previjanje in hranjenje dojenčka, vaške kulturne prireditve, rojstni dnevi, krst, blagoslov nove hiše, njegovo poklicno okolje, poroke in domači božič.

Tretji snemalec je upokojeni ORODJAR. Videokamero ima od leta 1994 (Grundig VHS in od leta 1997 Panasonic S VHS). Je poročen, živi na samotni kmetiji. Zanimata ga puška in fotoaparati; oboje mu je bilo »v zibelko položeno«. Njegov najljubši motiv so rože, živali in narava na sploh. Prvi videoposnetek je naredil januarja 1994. Že med snemanjem pazi na vrstni red. Tudi »reže« (montira) s pomočjo dveh videorekorderjev. Filme občasno javno predstavi v krajevni ljudski šoli, vedno pa doma ženi.

Zelo natančno vodi knjigo vpisov. To je potrebno, ker ima na eni kaseti več enot oz. posnetkov. Iz enega gradiva velikokrat zmontira več variant. Zato ni lahko ugotoviti točnega števila arhivskih enot.

Ko sem ga prvič srečal je imel v delu Lovčeve sanje. V dveh tretjinah naj bi prikazoval živali, v eni pa pokrajino in rože. Naredil je natančno montažno knjigo in natančen spisek kaset, na katerih mora poiskati posnetke. Film je dokončal leta 2000 in ga pokazal tudi sokrajanom.

Je tudi odličen fotograf. Fotografija, nagrajena na razstavi Planine v slikah leta 2000, je bila objavljena v knjigi Kurta Mündla *Der Ötztal-mann und seine Welt*. Verlag Styria, Graz, Wien, Köln 1999.

Dolga leta je bil krajevni sodelavec Slovenskega programa avstrijske televizije ORF, oddaje Dober dan, Koroška. Vodil je pripravo za številne oddaje, npr.: Mlini, Žičnice, Planine, Kosci in številne druge.

Četrty snemalec je MIZAR v pokoju, poročen, živi na vasi. V svojem poklicu dela samo še priložnostno. Poje pri moškem pevskem zboru in pri cerkvenem zboru. Je član požarne brambe.

Snema od konca šestdesetih let. Najprej na sistem CVC Siemens z ločenim rekorderjem. Nato je imel še tri kamere: video 8 in dve Hi8 (zadnja kupljena marca 1998). Učil se je sam. Vse gradivo presname na VHS, originale briše s presnemavanjem. Ima 200 kaset VHS od tega 114 popisanih. Spisek ni natančen. Vmes ima precej oddaj presnetih s TV omrežja, zlasti slovenske oddaje Dober dan, Koroška.

Snema prireditve v domači vasi, zlasti zbor, pri katerem poje, njihove nastope in gostovanja po Koroški in Sloveniji, srečanja v gostilni, materinski dan, poroke, izlete doma in v tujini, krst, pustovanja, birmo, velikonočne šege, gasilce, domače jedi, dopust, prvo obhajilo, prireditve v šoli, miklavževanje doma, gledališke predstave, pasijon, pogrebe, nogometne tekme domačega moštva, veselice...

Peta je snemalka, upokojena UČITELJICA, poročena, živi na vasi. Za snemanje se je navdušila ob pripravi zbornika ob obletnici šole. Snemati se je naučila sama. Pokazali so ji samo glavne funkcije. »Sem popoln amater za snemanje«.

Z izposojeno videokamero Sony DV Hi8 je snemala spomine bivših učencev, ki so ji bili osnova za knjižno objavo. Intervjuvancem prinese fotografije, da se začnejo spominjati. V ta namen je naredila velike povečave in jih dala laminirati.

Sprašuje jih o spominih na šolo v njihovem času. Ljudje se razgovorijo, ker jo poznajo in ji zaupajo. Pozabijo na kamero. Hočejo, da spet pride. Govorijo ji o šoli pa tudi o drugih stvareh, o delu na polju, o nošenju mleka v bližnje mesto, o deklamacijah, igran... Posname nekdanje nadarjene šolarje, ki so šli v svet, v druge kraje delat in so postali uspešni v svojih poklicih. Zlasti jih sprašuje, kaj jim pomeni dvojezičnost, tam v širnem svetu. Prizadeva si posneti ljudi različnih poklicev in izobrazbe. Snema tudi športno dejavnost, ki je povezana s šolo. Vedno jo je zanimala tudi etnologija.

Od junija 2000 do poletja 2001 je posnela okoli 15 kaset gradiva, na vsaki je posnetih več intervjujev. Iz posnetega gradiva je leta 2001 izdelala dva video filma z intervjuji. Odlomke je predvajala na predstavitvi svoje knjige ob koncu decembra 2001, naslednji dan pa oba filma v celoti za domače občinstvo. Bila sta z zanimanjem sprejeta.

Šesti je KOVAČ, srednjih let, poročen, živi na vasi. Začel je s fotografiranjem porok. Kamero si je najprej sposodil od brata, leta 1980 je kupil svojo prvo video 8, zadnjo, digitalno Hi8 pa pred kratkim.

Snemal je vse: hčerko, mamo, starše, sorodnike iz Amerike, stare sokrajane, petje, šege in -ojseti-. Večinoma snema iz roke, stativ uporablja le za snemanje petja. Gradiva nima vsega ohranjenega. Veliko je kopiral na VHS, originalne trakove pa brisal. S prijateljem sta imela skupno montažo, a se mu je zdelo montiranje prezamudno. *«Ja, to sem že imel. Časa pa nimam nič. Sem posodil drugemu. Jaz sem jih naučil, da so drugi 'rezali'. Jaz nisem imel časa. Prvič se je vlekle tri mesce. Potem sem pa tisti aparat kupil, tisti video, da imam doma enega, eden pa je za prijatelja tam v Velikovcu. On ima več časa. Snemal sem za njega, on pa naj premontira kar hoče imeti.»*

Pred tremi leti se je navdušil nad irsko pevsko skupino Kelly Family. S hčerko in njenimi prijatelji so hodili na vse njihove koncerte v Avstriji in Sloveniji, ki jih je skrivaj tudi snemal. *«Sem jih snemal v Kranju, na Brdu, smo bili tudi na letališču. Ker sem vedel kdaj pridejo, sem z mojim otrokom, s hčerko, pa njene prijateljice so bile z njo, smo spali v našem počitniškem avtu pod hotelom, kjer so oni spali.»*

V arhivu ima tudi dragocene posnetke nekaterih poznanih koroških Slovencev.

Sedmi snemalec je UČITELJ, poročen, živi na vasi. Videokamero ima od leta 1989 (VHS C). Učil se je ob snemanju družinskega okolja na podeželju. Videokamero je kupil, da bi dokumentiral zginjajoči svet vasi, kjer je učiteljeval, in ljudi. S svojo dejavnostjo je številne sokrajane navdušil za nakup videorekorderja, da so si lahko doma ogledovali njegove posnetke. Nato je videokamero začel uporabljati tudi pri pedagoškem delu. Snemal je šolske prireditve, učence na zimskih počitnicah in izletih, pri neobveznih dejavnostih in pri pouku. Zlasti so zanimivi posnetki, ki dokumentirajo učenje jezika.

Razen šolske tematike je v njegovem arhivu tudi dejavnost odraslih: izleti, proslave, otvoritve, rojstni dnevi, miklavževanja, ljudske igre in pogrebi. Posebnost njegovega arhiva so posnetki pogovorov z ljudmi o vsakdanjem življenju, ki jih je snemal v sodelovanju z raziskovalko koroških narečij, dr. Herto Maurer Lausegger.

3.2 Prakse

Številni videosnemalci so se najprej ukvarjali s fotografijo ali s snemanjem 8 mm filmov.

«Začel sem fotografirati leta 1947. To so bili prvi posnetki iz fotoaparata Kodak box. No, in potem sem nazadnje prišel do zrcalke z izmenljivimi objektivimi. Imel sem teleobjektiv 300 mm. S tem sem začel slikati živali. To je bil pravzaprav od začetka moj cilj, da bi slikal živali... No, potem sem pa takrat mislil naštimat one filmske kamere na navadni film pa je bilo še vse predrago» (ORODJAR).

«Najprej sem imel Minolto, sem fotografiral ojseti /ohceti/ pa umetne stvari pa naravo. Na ojselih, kjer je bilo tudi sto ljudi, sem jih vprašal, katere slike bi radi imeli, potem sem pa naslove napisal, da sem fotografije kar po pošti poslal. Bili so veseli, ker so hitro dobili slike. Za eno sliko sem kasiral po 20 šilingov... Vsi so rekli, da sem fajn slikal, pa so me priporočili tudi pri drugih, da sem slikal še druge ojseti» (KOVAC).

Kako so začeli?

Med evidentiranimi domačimi snemalci so trije moški in ena ženska najprej snemali z 8 mm filmsko kamero. Tudi ti posnetki vsebujejo prizore iz vsakdanjega življenja koroških Slovencev.

Razlogi za nakup videokamere so lahko različni.

«In potem, ko so videokamere prišle na dan in so bile čedalje cenejše, hudirja, zdej je pa tisti cajt prišel, ko bo treba moj cilj doseči. In potem sem kupil ta prvo videokamero, navadno VHS, precej veliko» (ORODJAR).

«Vprašal sem brata, če mi posodi kamero pa mi jo je posodil, ker jaz tedaj še nisem imel svoje. Z njo sem malo snemal, a se nanjo nisem dobro spoznal in sem kupil svojo, da bom malo poskusil. Moj brat je bil mehanik. On je avtije /avte/ skupaj švajsl /varil/. Potem smo se pa z njimi vozili tam doma po travnikih, je fejst ropotalo, ko si vozil s kakšnim traktorjem po hribih. Pa smo to malo posneli» (KOVAC).

Zakaj so začeli snemati?

Vsak je imel drugačen motiv, da je začel snemati z videokamero: snemanje po naročilu, snemanje za učenje ljudskih plesov, snemanje narave, snemanje krajevnih dogodkov, snemanje intervjujev za objavo, snemanje za zabavo, snemanje v pedagoške namene. Glede na to, da vsi snemajo že več let, je med njihovimi motivi verjetno tudi prvinsko veselje do snemanja. Nekateri živijo dobesedno s kamero v roki. KOVAČ, ki je tudi poklicni šofer tovornjaka, jemlje kamero s sabo na vožnje in mnogokrat pride v stik z ljudmi v tujih krajih tako, da se jim približa s kamero, in jih zaprosi, naj kaj povedo. V kabini tovornjaka ima majhen televizor, na katerem si potem ogleduje posnetke.

ORODJARJEVA žena imenuje moževo strast za snemanje »norost«. Opisuje, kako vedno zgine s kamero in ga ni cel dan. Zaskrbljeno ga čaka, a se je že navadila.

UČITELJICA pravi, da je film zanjo predvsem dokument, ki prikazuje realnost bolj sproščeno kot fotografija.

Prav vsi snemalci so kmalu odkrili pomen videoposnetkov za arhiviranje pomembnih dogodkov v domačem kraju. Zato se vsi trudijo, da bi posneli čim več dogodkov, ki jih je po njihovem mnenju vredno zabeležiti za zanamce. Tako so postali krajevni kronisti, njihov arhiv pa morebitni vir podatkov za preučevanje zgodovine, kulture in vsakdanjega življenja. Vlogo, ki jo opravljajo s ponosom, lahko razumemo kot obliko komunikacije z okoljem, kar je še posebej opazno v povezavi s specifičnimi razmerami slovenske narodne skupnosti v Avstriji. V obravnavanih domačih videoarhivih je veliko število enot s posnetki slovenskih kulturnih prireditev.

Kako so se učili?

Vsi so se večin snemanja učili sami. Morda je to razlog, da nekateri od začetka do danes

načina snemanja niso spremenili. Mnogi so zadovoljni s tem, kar znajo, nekateri pa so do svoje večšine kritični. Ena od snemalk je navedla, da so njeni posnetki preveč »temperamentni« in da »vse prehitro vozi«. To je pogosta napaka začetnikov, za katero so v veliki meri krivi proizvajalci videokamer, ki tekmujejo, katera bo izdelala močnejši teleobjektiv. Pri ogledovanju kakih tresočih in neuravnovešenih posnetkov se gledalec upravičeno lahko vpraša, ali snemalec res ne bi mogel bolje nadzorovati kamere. Če ne drugače, bi se lahko učil na napakah, ki jih opazi ob gledanju prejšnjih posnetkov. Očitno je snemanje za nekatere snemalce le gledanje skozi okular kamere. Posnetek »deluje kot snemalčev pogled in ne kot nadzorovan posnetek« (Peče 2001: 17), »tavajo s kamero za svojim pogledom in zlepa ne umirijo slike« (Križnar in Pahor 1997: 209). Kameri posvečajo manj pozornosti kakor osebnosti navzočnosti v dogajanju. Snemalci se ločijo med seboj po tem, ali imajo pred očmi gledalca, ki se bo moral znajti v njihovih posnetkih, ali pa ne. Nekateri prav po začetniško kolovratijo s kamero, drugi pa precej večje vodijo gledalca po dogodku.

Kako snemajo?

S KOVAČEM sem se seznanil, ko sva skupaj snemala na neki javni prireditvi. Nato pa sem se z njim pogovarjal, kako snema v različnih okoliščinah.

«Kadar snemam npr. pogreb, me začnejo malo, šimfati' pa rečejo, kaj boš pa ti snemal pogreb, to se ja ne, zagre'. A si čist neumen? Pa me potiskajo stran. Ampak jaz, če si kaj v glavo, zabulam'... Potem jo pa skrijem /kamero/ in poslikam, pa slišiš vsaj zvonove...»

Kako snemaš mašo? Ali posnameš vse ali samo odlomke?

«Delam malo pauze. Drugače bi predrago prišlo vse skupaj. Tisto, kar je lepo za mene, snemam. Pevce, ki pojejo, in pridige tudi ne posnamem cele.»

Ali se premikaš po cerkvi?

«Ja, grem tako, da sem bolj skrit, da me ne vidijo. Preveč se ne nastavljam. Če vidim, da drugi snema, potem jaz ne grem tja, da bi snemal. Grem malo dlje stran, pa poiščem svoje ideje, svoj, plac'.»

UČITELJICA je želela, da bi ljudi čim manj motila z vprašanji, da bi sami govorili. Pravi, da so nekateri pripovedovali na kratko, drugi pa zelo na dolgo, »vse naokrog«.

ORODJAR sistematično snema naravno okolje, rastline in živali. Ko razmišlja o snemanju, ima pred seboj že končno podobo filma.

«Jaz sem vedno v naravi, zunaj, največ kar je mogoče. Če je prav mrz, me zunaj lažje najdeš kot v hiši. In potem imam vedno kamero s seboj in snemam vse, kar je zanimivega. To je še brez kakega načrta. Samo pobiram segmente, kar je zanimivo, nekaj takega, da ni na vsakem drugem koraku. In če imam enkrat tiste stvari, pa začnem študirati, i kako bi bilo treba nekje spraviti v vrstni red, da bi res nekaj bilo videti. In na ta način je prišel na dan tale moj film Loučeve sanje. Toliko sem imel že živali, od metuljev, hroščev, do gamsov, jelenov. Sem pa začel študirati, ja, kako bi tole mogel prikazati. In sem imel samo dve možnosti, da dobim nekoga, ki gre po gozdu in vmes z rešpetinom gleda pa opazuje živali. Ker so različni letni časi, je težko. Tistega bi moral zmeraj imet s sabo, drugače se ne bi ujemalo. In zato sem prišel na to idejo – Loučeve sanje. Ko lovec utrujen pride iz lovišča, naj zadrema in naj se mu vse to sanja. In se mu je sanjalo od zime, do jeseni in sem lahko vse tele stvari spravil, od živali, pa rožice, pokrajine pa vse.»

Za koga snemajo?

Odgovor na to vprašanje je povezan z motivi, ki so jih privedli med videosnemalce. Kljub temu, da večina zanika željo po javnem priznanju, radi sprejmejo naročilo ali vabilo, naj posnamejo poroko, rojstni dan, gledališko predstavo itn. Včasih je tako

naročilo že samo po sebi tudi priznanje njihovemu statusu v skupnosti. Iz opisa posameznih snemalcev pa je razvidno, da se tudi plačila ne branijo. Če gre za prijateljsko uslugo, si dajo povrniti vsaj materialne stroške, npr. za videokasete in gorivo.

«Spomnim se kako me je moj prijatelj T. J. prosil, da bi posnel pogreb njegovega očeta. Ko sem presnel na VHS, sem se spomnil, da sem njegovega očeta posnel, ko je bil še živ. Je govoril pred kamero. Ko sem skupaj dajal, sem dal najprej posnetke še živega očeta, potem pa pogreb. Potem se je pa tako veselil. Obžaloval je, ker ni očeta prej spoštoval, da bi ga posnel, ko je še živel.» (KOVAC)

Praviloma snemajo zase, nato za svojo družino in prijatelje, zelo redko za širši krog gledalcev. MIZAR posname pevsko vajo in jo skupaj s pevci pogledajo še isti večer. Če gre sam na izlet ali na potovanje, pokaže posnetke ženi, ko se vrne. V načrtu ima javno predstavitev v vaški gostilni, a se mu doslej še ni posrečilo. Njegove posnetke gledališke predstave spravijo v društveni arhiv.

ORODJAR je v krajevni ljudski šoli že predvajal svoje posnetke, nazadnje Lovčeve sanje, v okviru Rožanske kulturne vigradi. Na prireditve so vabili letaki, na katerih je bil poleg naslova in vsebine tudi podnapis: «Lepota narave je čudež, ki ga je nam podaril stvarnik v svojem najboljšem razpoloženju!».

Pri mnogih snemalcih sem bil prvi, ki se je zanimal za njihove posnetke, in so bili zato počaščeni.

«Navadno se zanje nihče ne zanima, to delam bolj zase. Ko sem se vozil s kamionom, sem jih pa včasih malo gledal, če sem imel kaj prostega časa. Če sem pa hotel že komu pokazati, pa ni imel nobenega časa.» (KOVAC)

In še njegov nasvet, kakšni morajo biti posnetki, da jih lahko pokažemo gledalcem:

«Ti moraš paziti, da je kratko, ne smeš kazati dolgih posnetkov. Najboljši so »ekšn« / action/ posnetki. Če začneš tisto kaseto nazaj »špurat«, se začnejo takoj nekaj drugega pogovarjati. Če imaš kaj zanimivega pokazati, pa ostanejo in hočejo vse pogledat.»

To nam daje misliti o paradoksu, ki ga je odkril Chalfen (1998), namreč, da imajo ljudje gledanje videoposnetkov za težavnejše kot gledanje fotografskih albumov.

3.3 Primeri

Predstavitev vizualne problematike v tiskani besedi je vedno problematična. Z besedami ni mogoče pokazati videoposnetka in njegovih analitskih sestavin. Edini način je potrpežljivo gledanje gradiva. V našem primeru naj zadoščajo fotogrami videoposnetkov. Iz njih žal ni moč razbrati načina in kakovosti snemanja. Iz slabega gradiva lahko pridobimo dober fotogram, in drugače, noben fotogram, če je še tako dober, ne more nadomestiti dobrega videoposnetka.

Šranga

Poroka je največkrat posneta tema domačih snemalcev, od njenih poglavij pa šranga. Zablantnik (1982) deli tradicionalno koroško poroko na naslednja poglavja: snubljenje in zaroka, vabljenje, balo vozijo, fantovščina, slovo neveste in ženina od doma, šranganje, poroka in svatba. Etnografski opis podaja sestav latentne vsebine tradicionalne poroke, videoposnetki realne poroke pa dodajo tej strukturi čutno tkivo iz barv, gibanja in zvokov. Z videoposnetki lahko raziskovalec preverja odmike realne podobe poroke od abstraktne, do katerih je v naših časih po vsej verjetnosti prišlo zaradi sprememb življenjskih okoliščin. Moč videokamere je v njeni sposobnosti, da ponudi čutni vtis partikularnega, njena nemoč pa, da ne more biti navzoča ves čas in na vseh mestih dogajanja. Zorni kot

kamere je vedno le zorni kot konkretnega opazovalca. Zato je v veliki meri od njega odvisno, koliko avtentičnega dogajanja bo vizualna predstavitev prenesla gledalcu skozi medijski kanal. To je odvisno od njegovega razumevanja dogajanja, od snemalskega položaja in večšine upravljanja kamere. Prednost lokalnega snemalca je, da mu je dogajanje razumljivo in da na »domaćem terenu« zasede najboljši mogoč položaj. Njegovi slabosti pa sta tehnična oprema in pogosto večšina kadriranja. Posledica tega je največkrat slab zvok (nerazumljivi govor) in neustrezna izbira vsebine posnetkov.

Noben snemalec ni posnel vseh poglavij tradicionalne poroke, ki jih omenja Zablatnik.

Posnetki porok se največkrat začnejo s poglavjem zbiranja svatov na nevestinem ali ženinovem domu. Lepi so posnetki lažne neveste (en primer), šrange (največ primerov) in prevoza k poroki. Mimogrede: neki snemalec je v avtu, ko je snemal vožnjo iz notranosti avtomobila, po naključju ujel v zvočni zapis radijsko objavo prav te poroke, ki jo je snemal. Sledijo posnetki civilne in cerkvene poroke (več primerov) in svatbe (več primerov).

Šranga je lahko dokaj dolgotrajen dogodek, če so pogajalci (camar, družica in zapenjalci) pretirano vztrajni. Zato se mora snemalec odločiti, katere dele dogajanja bo posnel.

Priložene fotografije ponazarjajo primer jedrnato in suvereno posnete šrange. Snemalec je poznal okoliščine. Dobro se je postavil za splošni pogled in posnel vse pomembne udeležence: zapenjalce, camarja, družico, nevesto, plačevanje in pozneje odpiranje zapore.



Zapenjalci opazujejo prihajajočo kolono vozil s svati.



Zapenjalec se pogaja s camarjem in pričami za plačilo.



Camar šteje denar zapenjalcu.



Nevesta in družica čakata na izid pogajanj.

Snemalci in snemalski položaji

Domači snemalci v svoje posnetke velikokrat ujamejo tudi svoje kolege, zlasti pri snemanju javnih prireditev. To jih včasih spravi v zadrego, ker med snemalci velja nenapisano pravilo, da kamera ne sme posneti drugega snemalca, verjetno zaradi nepredvidenega potujitvenega učinka. Zato na posnetkih večkrat opazimo, kako »naš« snemalec hitro obrne kamero stran od drugega snemalca.⁷ Kljub temu jih velikokrat vidimo v kadru, kar je dobrodošlo za preučevanje njihovih snemalnih tehnik. Snemalni položaji veliko povedo o pristopu k izdelavi video posnetka. Iz snemalčeve drže spoznamo resnost njegovega početja. Npr.: tisti, ki malomarno držijo kamero z eno roko, drugo pa v bok, gotovo niso resni snemalci. Njihovi posnetki ne morejo biti dovolj stabilni v vseh okoliščinah. Snemanje je za marsikoga priložnost za postavljanje pred drugimi. Preučevanje snemalskih položajev odkriva status snemalca v njegovi skupnosti.

Zaradi srečavanja na različnih prireditvah se lokalni snemalci poznajo, tudi če živijo več deset kilometrov vsak sebi.



Iz prvega avtomobila, ki je pripeljal do šrange prvi izstopi snemalec z video-kamero.



Najpogostejša snemalska drža.



Snemalca sta posnela drug drugega.



Snemalec snema ženitovanjsko skupino pred odhodom z nevestinega doma k poroki.

⁷ Tega se domači snemalci učijo pri profesionalni televiziji, ki se tudi izogiba kazanju drugega snemalca. Peče sicer navaja dva primera, ko snemalec in fotograf namenoma posnameta drug drugega (Peče 2001: 37 in 42), a menim, da gre verjetno v obeh primerih za objestnost in ne za prevladujoči snemalski odziv.

Primer dveh različnih snemalskih pristopov k podobnemu dogodku

Vsebina obeh primerov je blagoslov velikonočnih jedi.

Prvi primer odkriva slabo osnovno zaznavanje dogajanja. Snemalec se uvodoma posveča stranskim detajlom, kakor da nima pregleda nad dogajanjem. Najprej je posnel ljudi v polsrednjem planu, zaradi česar se gledalci ne znajdemo dobro v prostoru, nato se je posvetil otroški igri, čeprav je glavni obred že potekal. Šele proti koncu posnetka je odkril osrednji motiv: duhovnika, ki govori ljudem. Pa še tega nam je pokazal od strani, od zgoraj in od daleč s teleobjektivom. Zato ne slišimo, kaj govori.



Drugi primer je povsem drugačen. Snemalec je dober opazovalec. Ve, kje je središče dogajanja, zato začne sekvenco z glavnim protagonistom, duhovnikom, nato pa niza prizore, ki so zanimivi in tudi zabavni. Npr.: skupinsko okrepčilo z žganjem po blagoslovu, pes se igra z otroki itn.



Primer oddaljenega opazovanja s kamero

Vsebina posnetka je versko slavlje pri vaškem znamenju.

Posnetek kaže precej razširjeno miselnost med amaterskimi snemalci, da kameraman ne sme motiti javne prireditve. Zato naj bo čim bolj pri strani in opazuje od daleč. Rezultat sta slaba slika in slab ton. Kamera se premika levo in desno, enkrat bolj na široko, drugič bolj na ozko, dokler končno ne odkrije duhovnika sredi množice. Posnetki od daleč odkrivajo tudi posameznikovo sramežljivost ali pa njegov poseben voajerizem. Oprema, ki jo poseduje, mu daje občutek nadmoči. Tudi če je oddaljen, bo zajel dogajanje, ne da bi drugi to opazili, in tako nadzoroval položaj. V trenutku snemanja je snemalec glavna avtoriteta, ki določa, kako bo dogodek ostal zabeležen in s tem tudi že interpretiran.



Primer oddaljenega opazovanja.

Primeri bližnjega opazovanje s kamero

Vsebina posnetka je družinsko slavlje s sorodniki in prijatelji.

Isti snemalec je tokrat v domačem okolju. Slika je popolnoma drugačna. Res je, da v zaprtem prostoru skoraj ni mogoče snemati širokih planov, a se vseeno vidi, da se kamera upa približati ljudem, je sproščena in sredi dogajanja. Ljudje niso vznemirjeni zaradi snemanja, ker se dobro poznajo. Kamere niti ne opazijo. Sproščeni so. S temi posnetki je potrjena domneva o prednosti domačih snemalcev v določenih okoliščinah. Imajo dostop do položajev in dogodkov, ki so zaprti za tujece.





Primer zasebnega zaključka javne prireditve

Vsebina prvega dela posnetka je bila gasilska proslava z uglednimi gosti. Snemalec jo je posnel iz ozadja dogajanja, da ne bi motil prireditve. Povsem drugače ravna ob zaključku javne prireditve v domačem okolju. Sedi na klopi med kolegi in njihovi obrazi v velikih planih kar sami prihajajo v kader. Kamera je tako rekoč neopazna, zato so udeleženci sproščeni in lahko spremljamo lepe prizore neverbalnega poudarjanja verbalne komunikacije ter razmerja med možem in ženo, ki odseva v njenem položaju pred kamero.



Primer »mirovanja« dogodka (pred nevestinim domom)

Ta posnetek se mi zdi zanimiv, ker se je snemalec posvetil dogajanju, ki navidez miruje, kot da so glavni igralci odšli z odra, oz. da jih gledamo za odrom. Mirovanje dogodka je možno zabeležiti edino s filmsko oz. videokamero; če ga posnamemo s fotografskim aparatom ne pride do izraza razlika med aktivnostjo in neaktivnostjo protagonistov. Ob tem se odpira vprašanje t.i. ključnih trenutkov v kulturnem dogajanju. Ali taki trenutki v resnici obstajajo ali pa so le sad dobre vizualne predstavitve? Ali ni tudi dogajanje, ki miruje, del neke šege? Ali niso t.i. ključni trenutki zgolj konstrukt na verbalnem temelječe znanosti, medtem ko na manifestni ravni tudi mrtvi tek dogajanja ni brez informacij, le da so drugačne od verbalnih?

Ni naključje, da je avtor teh posnetkov zelo dober opazovalec, ki veliko snema živali, rastline in prirodne posebnosti. Ima oko za nenavadnosti, ki izstopajo iz vsakdanjega

okolja. Uporaba kamere je torej lahko tudi neke vrste šola percepcije.



Primer krajevne zanimivosti

Številni snemalci želijo kot kronisti zabeležiti vse pojave in aktivnosti, ki se v njihovih očeh kažejo kot posebnosti. V tem posnetku imamo zabeleženo podiranje nenavadno starega jesena, ki je bil krajevna znamenitost.



Izbor iz vsebine vizualnih rokopisov

Repertoar domačih videosnemalcev je zelo pester. Dobra polovica vseh enot so posnetki letnih praznikov (božič, novo leto, pust, velika noč) v javnem in zasebnem okolju, verskih praznikov, narave, športnih in drugih javnih prireditev, sledijo posnetki krajevnih posebnosti, opravil, obrti in ljudi.

Sledijo posnetki iz družinskega življenja (to so najznačilnejše teme domačih vizualnih rokopisov: nosečnost, rojstvo, dojenje, krst, prvi koraki, prvo obhajilo, fantovščina, poroka, rojstni dnevi, zakonski jubileji), šolskih proslav in proslav v otroškem vrtcu, krajevnih praznikov, počitnic in izletov (v gore, v tujino). Posnetki največkrat posegajo v družinski prostor, sledijo posegi v sosedski, krajevni prostor in v pokrajinski prostor, najmanj je posnetkov iz oddaljenih, tujih prostorov, razen pri nekaterih snemalcih oz. snemalkah, ki so se specializirali za snemanje potovanj. V primeru koroških domačih snemalcev velja omeniti še to, da ostajajo s kamero večinoma v prostoru svoje narodne skupnosti.



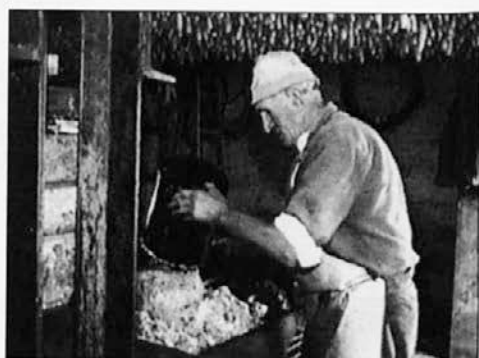
Blagoslov velikonočnega ognja.



Velikonočno streljanje.



Skupinsko izdelovanje sončnih kolektorjev.



Prešanje sadja.



Kmetje na izletu.



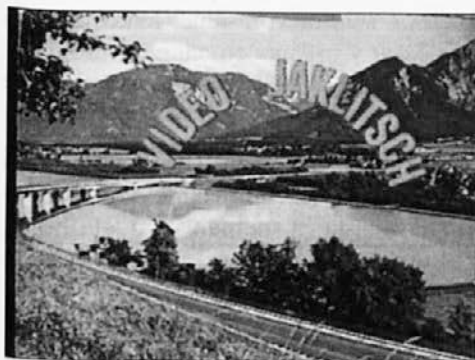
Obisk Miklavža in «krampusov» na domu.



Božično družinsko obdarovanje.



Prizor z ohceti: nevesta prepoznava ženina z zavezanimi očmi.



Uvodni napis domače produkcije.



Dan vpisa v ljudsko šolo.

Gradnja gorske ceste.



4. SKLEPNE MISLI

Vizualni sistem domačega videa, ki ga prepoznamo s preučevanjem razmerja med domačimi videosnemalci, njihovimi izdelki in kulturnim okoljem, kjer nastajajo, dopolnjuje javne vizualne medije. Na krajevni ravni predstavlja novo kulturno dejavnost in nove zbirke podatkov o krajevni zgodovini ter kulturi vsakdanjega življenja. Pripovedovalec se je o tem takole izrazil: *„Prej, ko ljudje še živijo, nikogar ne zanima, potem pa*

*naenkrat hočejo vse imeti. Takrat imaš pa ti že pobrisano. Pa tudi sam obžaluješ, da nimaš arhiva, skladišča, kamor bi spravljaj posnete kasete.**

Izdelki domačih snemalcev imajo pomembno vlogo v procesu posameznikovega in kolektivnega spominjanja. Spomin je podlaga za zgodovinsko zavest in pripadnost skupnosti. Domači snemalci ustvarjajo vizualiziran družinski spomin, ki je vmes med posameznikovim in skupinskim spominom (Chalfen 1998). Za številne domače snemalce na Koroškem je značilno, da s posnetki kulturnega okolja zavestno gradijo kolektivni spomin na zginjajočo kulturno dediščino njihove narodnostne skupnosti.

Čeprav domača video produkcija ne seže prek krajevnih in včasih niti prek družinskih meja, pomeni raziskovalcem obogatitev instrumentarija, ki omogoča pogled v kulturo iz nje same oz. razumevanje drugih skozi njihovo vizualizacijo. »Vizualno razumevanje, kaj vidimo in kako to interpretiramo, je pomemben del našega obstoja kot človeških bitij, in končna ocena vizualne antropologije kaže, da je ta disciplina študij lastnosti vizualnih sistemov; kako stvari vidimo in kako razumemo to, kar vidimo« (Morphy in Banks 1997: 21). Po drugi strani pa kultura vizualnih rokopisov odpira vprašanje, kako kulturni kontekst vpliva na podobo vizualne produkcije, česar v pričujočem članku nisem podrobneje obravnaval. Oboje je pomemben obet, ki ga v etnološko raziskovanje kulture prinaša upoštevanje vizualnih rokopisov.

V posnetkih domačih snemalcev prevladujejo dolgi opazovalni kadri z gibanjem snemalca in kamere, ki spominjajo na vizualno monitoriranje. Njihove metode spominjajo na udeležensko metodo ali vsaj na način observacijskega snemanja z udeležbo, ki jim ga omogoča njihov privilegirani položaj v skupnosti. Montažni posegi so redki in minimalni. To kaže, da njihova dejavnost ni usmerjena v širšo komunikacijo. Domači snemalci se zavedajo osebnega, manj pa kulturnega in družbenega pomena vizualnega medija. Mnogi med njimi so odkrili čar avtorstva, ki odpira globljo zavezanost snemalski dejavnosti. Pri tem so se oprli na razne vzore. Nihče med njimi ni ljubitelj in poznavalec filma. Z njim se srečujejo v televizijskih programih, a ga enačijo s televizijo. V njihovem delovanju je zaznati vplive standardizirane produkcije javne televizije, ki se kaže v pretenciozni želji posameznih snemalcev, da bi posneli televizijski prenos v živo. Nekateri nagovarjajo ljudi pred kamero na reporterski način, ideal drugih je televizijska reportaža ali magazinska točka. Informatorjev odgovor na vprašanje, kako snema ljudi: *«Najraje grem k človeku, pa mu rečem: jaz te bom snemal za Koroška danes /Kärnten Heute/⁸. To rečem tako za hec, on se malo smeji, potem se pa malo pogovoriva in on pove kaj luštnega in to. To je najlepše. Ali pa rečem: zdaj si tak lepo zapel, pa še eno zapoj z mano...»*

Na to morda nehote vpliva tudi slovenska oddaja avstrijske televizije ORF *Dober dan, Koroška*. Veliko pripadnikov manjšine je že nastopilo v tej televizijski oddaji, saj prinaša prispevke iz vseh koroških krajev, kjer živijo pripadniki slovenske narodnosti. Lahko trdimo, da je veliko večji odstotek slovensko govorečih Korošcev že kdaj nastopil v televizijski oddaji kot nemško govorečih v nemških oddajah celovške ORF. Nekateri so tam dobili temeljno izkušnjo z vizualnim medijem in to izkušnjo zdaj prenašajo v domačo produkcijo. Nekaj snemalcev je kupilo videokamero po prvem sodelovanju s televizijo. Posledica izkušnje s televizijo je nagnjenje k standardizaciji vizualnega izraza.

⁸ Popularna regionalna oddaja avstrijske ORF.

Na dvojezičnem območju avstrijske Koroške je med Slovenci domača video produkcija razmeroma pogost pojav. Podobno kot v Benečiji tudi na avstrijskem Koroškem ni presenetljivo, če najdemo video kamero na samotni kmetiji. To morda lahko pripišemo obsežni dejavnosti manjšine pri kulturnem ustvarjanju, zlasti petju in gledališču.

Za domače snemalce po vsem svetu velja, da snemajo predvsem družino, počitnice in izlete, na območju moje raziskave pa tudi različno dogajanje v širši skupnosti. Zato je v preučevanih vizualnih rokopisih zaslediti močan odsev lokalne kulture. Domača video produkcija je, po grobi oceni, med manjšino razmeroma bolj razširjena kakor med večinskimi narodom. Ali to pomeni, da se na makro ravni vizualnega sistema odkriva njegova simbolna vloga: video kultura kot eden od simbolov etnične pripadnosti? Za to trditev je še prezgodaj.

Dejavnost domačih videosnemalcev še ni našla mesta v uradnih kulturnih ustanovah koroških Slovencev. Prej ga je našla med preučevalci (koroške) kulture, kar je po svoje razumljivo, saj je za vizualne rokopise značilno, da »sebi govorijo o sebi« (Hammond 1988: 395). V njih je skrito sporočilo o avtorju in o kulturnem kontekstu, v okviru katerega so nastali. Avtor se razkriva s svojim vizualnim rokopisom, ki je zabeležil njegov vrednostni sistem, njegov estetski čut in njegovo tehnično kulturo (gl. npr. odstavek o snemalskih položajih). Kulturni kontekst pa se razkriva v vsebinskem repertoarju snemalcev in komunikaciji z gledalci oz. uporabniki vizualnih izdelkov. »Vse kar je posneto ali vse kar je na sliki, ima svoje mesto tudi v vrednotah, nazorih in prepričanjih snemalca« (Peče 2001: 43). Na ta način se raziskovalcu ob njegovi osebni izkušnji z določeno kulturo odpira vzporeden vizualiziran pogled drugega na isto kulturo, kar je Faye Ginsburg (1995) posrečeno imenovala učinek paralakse.

Preučevanje vizualnih rokopisov odpira novo poglavje v raziskovanju kulture: študij video snemanja kot sklopa telesnih tehnik, vizualne komunikacije in estetike. Sklepna pripovedovalčeva izjava pa naj prikaže subjektivne vzgibe, ki tudi poganjajo produkcijo vizualnih rokopisov, a se izmikajo natančni sistematizaciji in s tem znanstvenemu preučevanju:

»Zelo rad snemam šranganje. Ko se je Irmi poročila, sem zvedel, so mi prijatelji telefonirali, da hočejo tam šrangati. Klical sem staro mamo, sem rekel, kako je, kdaj mislijo iti. Dej, gor prid, boš videl, kako je lušno pri nas. Pobasal sem stvari in v avto pa gor. In potem sem posnel gor tisto, potem sem se peljal dol, pa sem jih dol počakal. Takole izrabim vsako tako stvar.«

Literatura:

Arko, Peter

2000 *Ravensko pustovanje. Vizualna raziskava* (Diplomska naloga, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta). Ljubljana.

Badger, Michael in Asen Balicki

1992 Siberian Seminar, *Cultural Survival Quarterly*: 68–71.

Berger, John

1999 *Raba fotografije*. Ljubljana.

Chalfen, Richard

1992 Picturing culture through indigenous imagery: a telling story. Film as Ethnography (ur. P. I. Crawford in D. Turton). Manchester in New York, 223–241.

- 1998 Family Photograph Appreciation: Dynamics of Medium, Interpretation and Memory, *Communication and Cognition* 31, št. 2-3: 161-78, ali: <<http://nimbus.temple.edu/~rchalfen/Memory.html>>

Dapit, Roberto

- 2001 Appunti per una ricerca sui riti di carnevale lungo il confine friulano-sloveno. L'eredità di Niko Kuret – Obredno maskiranje ob slovensko-furlanski meji. Osvetlitev Kuretove dediščine z drugimi pogledi, *Traditiones* 30, št. 2: 235-252.

Elder, Sarah

- 1995 Collaborative Filmmaking. An Open Space for Making Meaning, A Mortal Ground for Ethnographic Film, *Visual Anthropology Review* 2, št. 2: 94-101.

Fabian, Johannes

- 1983 *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York.

Ginsburg, Faye

- 1995 *The Parallax Effect. The Impact of Aboriginal Media on Ethnographic Film*, *Visual Anthropology Review* 11, št. 2: 64-76.

Hall, Edward T.

- 1968 *Proxemics*, *Current Anthropology* 9, št. 2-3: 83-108.

Hammond, Joyce

- 1988 *Tongan Videography*, *Visual Anthropology* 1, št. 4: 379-400.

Jhala, Jayasinhji

- 1989 *Videography as indigenous text and local commodity*, *CVA Review*, Fall 1989: 8-16.

Križnar, Naško

- 1979 Pustni običaji v zgornjem Posočju. Starši so branili poroko s tistim, ki na pusta »roge nosi«, *Primorski dnevnik* 25. 2.
- 1982 Slovenski etnološki film. Filmografija 1905-1980. *Ljubljana*.
- 1986 *Pustovanje na Vrhu (S. Michele del Carso) in v Ponikvah*, *Traditiones* 15: 105-120.
- 1993 Kozmicna gora, *Planinski vestnik* 93, št. 3, *Ljubljana*: 119-123.
- 1996 *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana.
- 1997 Naško Križnar in Živa Pahor, Video dokumentacija kot »objekt trouvée«, v: *Etnološki film med tradicijo in vizijo* (ur. N. Križnar). Ljubljana, 205-212.
- 1999a Kulturna dediščina koroških Slovencev v sodobni vizualni dokumentaciji, v: *Koroški etnološki zapisi*. Celovec: Slovenski narodopisni inštitut Urban Jarnik, 68-70.
- 1999b Zamejska Slovenija na filmskem in video traku, v: *Etnološko delo pri Slovencih v zamejstvu* (ur. P. Sketelj, N. Špeh in D. Krnel - Umek). Ljubljana, 187-196.
- 1999c Dokumentarni film in znanost. Znanstveni film, integrativna točka kinematografije, v: *Dokumentarni film* (ur. S. Popek). Ljubljana, 45-60.

Morphy, Howard in Marcus Banks

- 1997 Introduction: rethinking visual anthropology, v: *Rethinking visual anthropology* (ur. M. Banks in H. Morphy). New Haven in London: Yale University Press, 1-35.

Peče, Miha

- 2001 *Družinske slikovne kronike* (Diplomsko delo, Oddelek za sociologijo kulture, Filozofska fakulteta). Ljubljana.

Roškar, Saša

- 2000 *Lokalna kabelska televizija. Primer Impulz TV* (Seminarska naloga 2, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta). Ljubljana.
- 2001 *Lokalna televizija. Informativne vsebine lokalne televizije in njeni gledalci* (Diplomska naloga, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta). Ljubljana.

Zablatnik, Pavle

- 1992 *Od zibelke do groba. Ljudska verovanja, šege in navade na Koroškem*. Celovec: Mohorjeva založba.

Worth, Sol

- 1981 *Studying visual communication* (ur. L. Gross). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Worth, Sol in John Adair

- 1997 *Through Navajo Eyes*. The University of New Mexico Press.

PRILOGE**Priloga 1****ANKETA O DELOVANJU LOKALNIH KABELSKIH TELEVIZIJ**

1. Od kdaj deluje kabelska TV v kraju?
2. Katere kraje in zaselke obsega? Je to prostor ene ali več krajevnih skupnosti?
3. Koliko ima priključkov, kakšna je dolžina napeljanih kablov? So v zemlji ali v zraku?
4. Koliko gledalcev ima KTV?
5. Katere programe posreduje KTV: satelitske, zemeljski, lastne?
6. Kakšen je lastni program KTV: obvestila (teletekst), reklame, lasten program?
7. Ali KTV sodeluje programsko z drugimi KTV ali z nacionalno TV?
8. Kakšna je dnevna, tedenska in mesečna programska shema KTV? Ob katerih urah oddaja KTV, ob katerih dnevih in zakaj takrat?
9. Koliko programa je posnetega in koliko predvajanega v živo (okrogle mize, v živo s terena)?
10. Kakšna je tehnična opremljenost: vrsta tehnike, VHS, SVHS, U-matic, konfiguracija studia, ENG in video montaže?
11. Koliko ljudi sodeluje pri izdelavi domačega programa: redaktor/urednik, novinar, snemalec, režiser, montažer, vodja oddaje...?
12. Kako pridobivajo (nove) sodelavce: z avdicijo, z osebnim vabilom, z najemanjem profesionalcev?
13. Kako je sestavljena minimalna terenska ekipa in kako popstproduksijska ekipa?
14. Kdo vpliva na vsebino programa: - program je brez vpliva in kontrole, - krajevna skupnost, - politične stranke, - gospodarstveniki, - programski svet (koliko članov, kdo ga postavlja), - vpliv gledalcev (preko anket, preko osebnih stikov)?
15. Kako plačujejo sodelavce: redno delovno razmerje, pogodbeno, preko študentskega servisa, drugače?
16. Ali ima KTV načrte za širjenje programa in gledanosti: širjenje omrežja in števila naročnikov, bogatenje programa (nove rubrike, več rednih sodelavcev, več zunanjih sodelavcev), druge izboljšave?

17. Ali ima KTV zabeležene reakcije gledalcev: z anketo, z osebnimi poizvedovanji?
18. Ali KTV shranjuje posnete oddaje v arhivu? Kakšni so pogoji shranjevanja?
19. Navedite lastna opažanja v zvezi z delovanjem KTV, ki niso zajeta v vprašanjih!

Druga napotila:

Anketi naj sledi ogled čim večjega števila oddaj in presnemavanje rednega programa na video kasete ter njihova analiza. Analiza naj obsega estetsko in vsebinsko plat oddaj in popis repertoarja etnoloških vsebin. Zlasti naj bo raziskovalec pozoren na oddaje, ki govorijo o aktualnih lokalnih problemih. Zaseduje naj motivacijo nastanka oddaj in reakcijo nanje.

Raziskovalec naj obišče čim večje število gledalcev KTV in se z njimi pogovorim o njihovih vtisih o programu KTV in o gledalskih navadah, npr. kolikokrat gledajo KTV, kaj jih tam najbolj pritegne itd.

Med obiskom naj raziskovalec opazuje reakcije gledalcev ob gledanju programa KTV.

Raziskovalec naj se tudi pogovori z ustvarjalci programa, o nastajanju oddaj in o splošnih vtisih ustvarjalcev programa o posebnostih KTV.

Ob raziskavi naj nastaja scenarij za dokumentarni film o lokalnih KTV.

Priloga 2

Raziskovalna naloga v okviru Mladinskega raziskovalnega tabora Sovodnje 96.

VIZUALNO OKOLJE

DOMAČI VIDEO

Namen raziskovalne naloge je ugotoviti način uporabe vizualne tehnologije v družinskem okolju. Predpostavka naloge je, da po eni strani vizualna tehnologija in njena uporaba vplivata na kulturo prebivalcev, po drugi strani pa je specifičnost vizualne kulture odvisna od obstoječe kulturne dispozicije.

Zato je pomembno, da raziskovalec ne zanemari socialnega in kulturnega okolja v katerem nastaja domači video.

Družinski video arhivi so pomemben vir za določanje kulturne slike nekega kraja. Vsebujejo informacije, ki jih novodošli raziskovalec ne bi mogel sam pridobiti. Domači snemalci imajo v daljšem časovnem obdobju dostop do družinskih in krajevnih dogodkov, do katerih tujec nima pristopa.

Naloga naj bi potekala v več stopnjah. Najprej evidenca družinskih video arhivov, klasifikacija in popis vizualnih zapisov, evidenca ustvarjalcev in popis tehnične opreme ter način njene uporabe.

Vprašalnik

I

Domača proizvodnja video zapisov

- Evidenca družin, ki imajo snemalno video opremo. Upoštevati tudi predhodno filmsko opremo (8 mm).
- V primeru, da nimajo svoje opreme, ali najamejo priučenega snemalca, znanca ali profesionalca, če je v teku pomemben krajevni ali družinski dogodek (poroka, krst...)?
- Popis tehnične opreme (kamkorder, znamka, tip, format).
- Od kdaj snemajo? Kdo v vasi je prvi imel video kamero?
- Kdo snema, kje se je priučil, npr.: sam, v tečaju, z nasveti strokovnjaka...?
- Kdaj in ob kakšnih priložnostih snemajo, npr.: potovanja, izleti, počitnice, vaški dogodki, družinski dogodki, intimni dogodki...?

- Ali imajo urejen arhiv?
- Časovni razpon arhiva?
- Ogled vsega gradiva in popis po tematiki, po lokaciji in času ter po stopnji urejenosti gradiva (montaža?).
- Upoštevanje vseh pripomb informatorja o posameznih posnetkih. Po možnosti gledati posnetke skupaj z avtorjem in beležiti njegove pripombe oz. pojasnila.
- Skušati ugotoviti njihova merila kvalitete video zapisov.

II

Razgovor z informatorji-snemalci:

- opis njihove snemalne metode (kako držijo kamero, snemanje iz roke, s stativa, kako izbirajo motive, izreze, dolžino posnetkov, ali s snemanjem motijo dogajanje, ali radi „režirajo“, itd.)
- dokumentiranje njihove snemalne metode (demonstracija)
- ugotavljanje njihove osnovne nagnjenosti do video snemanja, oz. razlog, da so kupili snemalno opremo, npr.: prej je fotografiral, zdaj snema, ali: ima umetniško žilico ...

III

Sodelovanje z informatorji.

Po možnosti naj informator-snemalec posebej za potrebe raziskave posname svoje okolje, npr. družino, specifične delovne postopke, zanimive krajevne pojave in poglede, itd. Ali pa naj informator-snemalec sodeluje s svojimi navodili pri našem snemanju okolja.

Ta dokumentacija naj bo sestavni del raziskovalne dokumentacije, ki je lahko javno predstavljena ob koncu tabora.

Druge kamera naj snema informatorja pri delu.

IV

Posebna vprašanja za lastnike video rekorderjev:

- Evidenca družin, ki imajo videorekorder.
- Popis tehnične opreme (Video rekorder, znamka, tip, format).
- Kdo v družini se največ poslužuje video rekorderja?
- Za kaj se največ uporablja video rekorder, npr.: za snemanje filmov ali oddaj iz TV mreže, gledanje sposojenih videokaset...?
- Ali obstaja domači arhiv filmov oz. oddaj na video kasetah?

V

Splošna vprašanja

V sodobni družinski kulturi ima gledanje televizije pomembno vlogo. Zato skušajmo ugotoviti frekvenco in obseg gledanja TV v kraju. Kdaj se največ gleda TV, kdo največ gleda in kakšne oddaje so najbolj priljubljene.

Ugotoviti razširjenost SAT.

Ali prevladuje individualno gledanje TV ali skupinsko (v zasebnih hišah ali v lokalih)?

Priloga 3

Prijava raziskovalnega projekta

VIZUALNA PROIZVODNJA KOT OBLIKA KULTURNO-UMETNIŠKE DEJAVNOSTI
NA KOROŠKEM

Opredelevitev problema

Vizualna proizvodnja med Slovenci na Koroškem je vedno bolj prisotna v njihovem kulturnem življenju. Začelo se je s skromno filmsko proizvodnjo, danes pa se dejavnost nadaljuje z video proizvodnjo na več, ki segajo od amaterske do profesionalne in od zasebne do javne ravni.

- Najodmevnejša je redna tedenska oddaja Dober dan, Koroška, ki nastaja v okviru ORF s slovenskimi sodelavci. To je oddaja javnega medija, ki močno vpliva na vizualno kulturo koroških Slovencev in je predvajana tudi na Televiziji Slovenija.
- Amaterska vizualna proizvodnja je bila najprej organizirana v okviru amaterskega društva Film Mladje. Iz njega izhaja Miha Dolinšek, mentor in vzgojitelj številnih mladih avtorjev, ki danes aktivno delujejo na področju videa in imajo vidno mesto tudi v avstrijskem kulturnem prostoru.
- Filmska vzgoja najmlajših je z mentorsko pomočjo iz Slovenije več let potekala v Modestovem domu. Njihovi izdelki so vzbujali pozornost na vseh Srečanjih najmlajših filmskih ustvarjalcev v Sloveniji, ki so se jih udeležili.
- Koroški Slovenci so ustanovili manjše video studie za profesionalno vizualno proizvodnjo, zlasti za sodelovanje z ORF, z Univerzo v Celovcu in za komercialne potrebe. Tak primer je studio Artis v Celovcu.
- Na Oddelku za slavistiko Univerze v Celovcu dr. Herta Maurer-Lausegger že več let izdeluje dokumentarne video filme o koroških narečjih. Ti filmi sodijo v vrh znanstvenih filmov z jezikovno problematiko.
- Demokratizacija vizualne proizvodnje se je razmahnila konec osemdesetih let z množično uporabo malih video kamkorderjev v družinskem okviru. Nekateri lastniki malih video kamer so postali pravi snemalski mojstri. Nastajajo dragoceni video arhivi posnetkov vsakdanjega življenja.
- K vizualni proizvodnji koroških Slovencev lahko prištejemo tudi izdelavo domačih strani na svetovnem spletu, zlasti njihovo slikovno izražanje.

Metodika projekta

Projektno skupino bosta sestavljala dva raziskovalca. Raziskava bo zajela zgoraj opisano problematiko z metodo preučevanja virov, terenskega dela, ogleda in evidence gradiva ter z usmerjenimi razgovori s protagonisti vizualne proizvodnje. V ta namen bo v času trajanja raziskave veliko število vizualnih izdelkov presneto na video kasete.

Raziskava bo razdeljena na tri dele. Najprej bo potekalo terensko delo z zbiranjem gradiva (viri, literatura, intervjuji, kopiranje vizualnih izdelkov). Sledil bo natančen ogled in analiza gradiva, nato pa v tretjem delu zbiranje zaključkov ter pisanje besedila.

Na ta način bodo rezultati raziskave predstavljeni po naslednjih poglavjih:

- zgodovina in razvoj vizualne proizvodnje med Slovenci na Koroškem
- opredelitev žanrov in zvrsti,
- opredelitev producentov,
- opredelitev namena in dosega,
- ocena pomena sodobne vizualne proizvodnje in
- ocena njenega bodočega razvoja ter usmeritev.

Pomen projekta za uresničevanje opredeljenih ciljev

Zaenkrat še nimamo študije ali raziskave, ki bi na enem mestu zbrala in predstavila omenjeno problematiko. Zato bo že sam zaključek raziskave uspeh.

A vendarle, rezultati raziskave bodo prinesli objektivno podobo sodobne vizualne proizvodnje med Slovenci na Koroškem. Ta dejavnost je z svojo raznolikostjo pomembna za emancipacijo slovenske etnične skupnosti, saj gre v korak z razvojem vizualnih medijev v Avstriji in v svetu. Na ta način manjšina kljubuje asimilaciji, ki v veliki meri poteka s pomočjo javnih (vizualnih) medijev.

Summary

Visual Manuscripts

The visual system of the home video represents an interaction between unprofessional camerapersons, their creations, and the cultural environment in which these videos have been made. Home videos therefore represent a special form of creativity that supplements public visual media. On a local level they create a new cultural activity and new data collections on local history and the culture of everyday life. Such films play an important part in one's individual, as well as collective, memory. Memory namely represents the basis for historic awareness and adherence to a given community. Home videomakers create a visualized family memory that can be placed somewhere between the memory of an individual and the collective memory of a community. Even though such video production does not go beyond local, sometimes not even beyond family, borders, it nevertheless represents an enrichment of the material that enables researchers to take a look into a culture from within; this enables them to understand others by means of their visualization. The culture of such visual manuscripts, on the other hand, also opens the question of how a cultural context influences visual production. Both aspects represent a promising field of research for ethnologists.

The research project that had been used as the basis for this paper took place in the bilingual area of Austrian Carinthia, in an area populated by the members of the Slovene minority. The home videos created there abound in long-lasting observational shots in which both the cameraperson and the camera move. Such method is similar to the method of participation that is made possible due to the privileged position of the videomaker within the community. Editing is infrequent, reduced to a minimum. Creators of home videos are well aware of the personal, but much less of the cultural and social importance of the visual medium. Many have discovered the charm of authorship, and in creating their videos followed different patterns. Their films reflect the influence of standard public television production. Some interact with the people in front of the camera in the manner of television reporters; others try to create an on-the-spot report. One of the reasons for this, although they might not be aware of it, is the Slovene television program aired on Austrian Television, titled *Dober dan, Koroška* (Good Morning, Carinthia). This program brings news from all the areas of Austrian Carinthia populated with members of the Slovene minority; there have been more Slovene-speaking Carinthians who had appeared in this program as there have been German-speaking Carinthians in German programs created by the Austrian Television (ORF). Some have acquired their basic experience with the visual medium from this program, and transmit this knowledge into the production of their home videos. Some people bought their first videocamera after they had appeared on television.

What is common to all creators of home videos is that they capture on film mainly the members of their family, vacations or trips; in the above-mentioned area of Austrian Carinthia, however, they are also interested in the events taking place in their community. It is therefore possible to detect a strong reflection of the local culture in their films. According to a rough estimate visual culture, domestic video production and the use of video cameras are even more widely spread among the Carinthian minority than the majority. Can this possibly denote that this reflects the symbolic role of the visual system on a macro level: is video culture one of the symbols of ethnic adherence?

Even though a characteristic feature of self-taught camerapersons is the fact that they 'speak about themselves to themselves,' their visual creations also contain a message about their authors

and about the cultural context in which these films had been created. An author reveals him- or herself through his or her visual manuscript; such manuscripts namely reflect their value system, aesthetic sense, and technical culture. The cultural context, on the other hand, is revealed in the themes and content chosen by the videomakers, and through communication with their audience. In this manner a researcher, who has already experienced a personal interaction with a given culture, is able to glimpse yet another, parallel view of this same culture, only this time by means of a visual medium.

Visual manuscript research has opened a new chapter in the research of culture: a study of video production as a complex of body techniques, visual communication and aesthetic elements.