

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neja Garvas
Etnografski film
Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neja Garvas

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

Etnografski film

Diplomsko delo

Ljubljana, 2010

Etnografski film

Etnografski film je podvrsta dokumentarnega filma, ki se mora hkrati s pravili filmskega sveta uklanjati še zapovedim znanosti. Kot znanstvena metoda pridobivanja podatkov, je etnografski film najbolj resnicoljubne vrste film, ki podaja objektivno prezentacijo realnosti in se skuša izogibati namernim in nenamernim izkrivljanjem resnice. V iskanju resnice se ustvarjalci etnografskega filma izogibajo manipulaciji z različnimi kinematografskimi tehnikami, kot to počne dokumentarni film, in uporabljajo avtentično sliko in zvok, evidenten oz. direkten pristop do obravnavanega subjekta ter scenarij na podlagi predhodne raziskave. Metoda snemanja je pretežno observacijska, način vizualne naracije pa teži k realističnemu učinku. Ker pa je sama narava resnice izredno subjektivna, tudi etnografski film v praksi včasih podleže bolj subjektivnim predstavitvam kulture, kot je to počel npr. Robert Gardner, filmski ustvarjalec z izredno tankočutnim in poetičnim pristopom k resnici. Za razliko od njega je Jean Rouch, prav tako filmski mogočnejši in pionir cinema véritéja, s participacijskim pristopom bolj objektivno predstavljal realna stanja družbe, a je s selekcioniranjem sprožil vprašanje celostne resnice.

Ključne besede: etnografski film, dokumentarni film, resnicoljubnost, manipulacija, samopredstavitev.

Ethnographic film

Ethnographic film holds the characteristics of a documentary film, which has to submit to the rules of science together with the rules of a film world. As a scientific method of acquiring data, the ethnographic film is the most truthful kind of a film, offering the objective presentation of reality and avoiding intentional and inadvertent distortions of truth. In the search of a truth, the ethnographic filmmakers avoid any kind of manipulation with different cinematic techniques that are used by documentaries and use authentic picture and sound, evident or direct approach towards the subject and the scenario on the basis of preliminary ethnographic research. The method of filming is predominantly observational and the style of visual narration tends toward the realistic effect. Because of the subjective nature of truth, the ethnographic film itself can in practice sometimes succumb to the subjective presentations of cultures, as was the case of Robert Gardner, a filmmaker with the incredibly sensitive and poetical approach towards the truth. In contrast to him, another great filmmaker and a pioneer of cinema vérité, Jean Rouch, presented the realistic condition of society more objectively by using participating approach, but raised the question of a whole truth by being selective.

Key words: Ethnographic film, documentary, truthfulness, manipulation, self-presentation.

KAZALO

1	UVOD	5
2	TEORETIČNI DEL	7
2.1	POJMI: ETNOGRAFIJA, ETNOLOGIJA, ANTROPOLOGIJA IN ETNOGRAFSKI FILM	7
2.2	DOKUMENTARNI FILM KOT NADMNOŽICA ETNOGRAFSKEMU FILMU	8
2.3	RESNICA IN REALNOST V DOKUMENTARNEM FILMU	9
2.4	ETNOGRAFSKI FILM	12
2.5	MEJA MED DOKUMENTARNIM IN ETNOGRAFSKIM FILMOM	13
2.6	FIKCIJA IN NEFIKCIJA V DOKUMENTARNEM IN ETNOGRAFSKEM FILMU	14
2.7	DOLOČILA ETNOGRAFSKEGA FILMA	15
2.8	SAMOPREDSTAVITEV KUTURE. RES?	18
2.9	NASPROTNI SI NARAVI ETNOGRAFIJE IN FILMA	19
2.10	REALIZEM	21
2.11	KAKO DOSEČI REALIZEM?	22
2.12	RESNICA V FILMU IN ETNOGRAFIJI	22
2.13	IZKRIVLJANJE RESNICE V ETNOGRAFSKEM FILMU	25
2.14	POVEZAVA ETNOGRAFSKIH VREDNOT Z VREDNOTAMI NOVINARSTVA	28
3	EMPIRIČNI DEL	29
3.1	JEAN ROUCH, ŽIVLJENJE IN DELO	29
3.2	VPLETANJE AVTORJA V DELO IN ODMIK OD REALIZMA	31
3.3	CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (KRONIKA NEKEGA POLETJA, 1960)	33
3.4	ROBERT GARDNER, ŽIVLJENJE IN DELO	35
3.5	DEAD BIRDS	38
3.6	PRIMERJAVA FILMOV	42
4	ZAKLJUČEK	44
5	LITERATURA	46

1 UVOD

Znanost se že od izuma kinematografije dalje spogleduje s filmom. Občasno, kadar med njima pride do prekrivanj, znanosti priskočijo na pomoč izsledki filmske vede in obratno. Že ob koncu 19. stoletja je postalo jasno, da si antropološka veda pri svojih raziskavah lahko pomaga z vizualnimi tehnikami - če pride do tovrstne simbioze, dobimo *etnografski film*. Ker je to podvrsta dokumentarnega filma, ki že sam po sebi služi načelu resnicoljubnosti, in ker se povrhu vsega ta podmnožica filmov uklanja še zapovedim znanosti, ki ji je fikcija tako ali tako tuja, je resničnost, avtentičnost oz. realnost posnetega njegova prva in najbolj očitna posledica. Ker smatram tako vrsto odseva realnosti za najvišjo možno doseženo resničnost na filmskem traku, se bom v pričujoči diplomski nalogi ukvarjala s t.i. etnografskim filmom.

Končni cilj pričujoče naloge je bolj kompleksen kot zgolj oris etnografskega filma. Tekom sledeče raziskave bom zbrala zapovedi etnografskega filma, upoštevajoč zakonitosti obeh strani: znanstvene (etnografske) in filmske, nato pa si bom na podlagi teh zapovedi zastavila raziskovalno vprašanje: *ali je etnografski film tiste vrste film, ki lahko najbolj pošteno, najbolj objektivno, predvsem pa najbolj resnicoljubno predstavi določeno kulturo (zlasti kulturo tretjega sveta, ki je našemu zahodnemu svetu tuja in težko razumljiva)?*

Etnografski film kot znanstvena metoda pridobivanja podatkov lahko služi svojemu namenu v antropologiji, v filmskem svetu pa podleže nekaterim zapovedim filmskega ustvarjanja, če seveda želi doseči prag uspešnih dokumentarnih filmov. Popolnega etnografskega filma, ki bi hkrati upošteval vse zapovedi znanstvene stroke in bil tudi komercialno zanimiv, se pravi maksimalno gledljiv, ni. Zato bom raziskovala, do kakšne mere je prezentacija realnosti v etnografskem filmu sploh mogoča in do kakšne mere lahko etnografski film kot znanstveni pripomoček sledi načelu resničnosti.

Etnografski film je obenem tudi zvrst filma, v kateri določena kultura dobi priložnost, da se predstavi sama in ne preko avtorjevega videnja sveta. Zanima me, ali obstaja avtor, ki se lahko popolnoma umakne iz svojega izdelka in resničnosti prepusti, da se sama predstavi. Raziskovala bom tudi, ali je taka zahteva sploh mogoča ali je to zgolj iluzija. Če smatramo način, na kakršnega določena kultura gleda sama nase in dojema svoje življenje, navade in rituale (se torej sama predstavlja), kot optimalno in objektivno resnico, potem se lahko

vprašamo tudi ali sploh ostane kaj prostora za vzporejanje te resnice z resnico zahodnega opazovalca, ki skozi svoje oči vse prevečkrat vidi stereotipe, klišeje in iznakažena dejstva, svojo lastno interpretacijo pa nehote podredi pogojnim refleksom, ki so mu bili dani ob rojstvu in odraščanju v zahodni kulturi.

Ker družboslovno raziskovanje zahteva uporabo različnih raziskovalnih metod in tehnik, bo pričujoče raziskovalno delo temeljilo na študiji relevantne literature, na analizi primarnih in sekundarnih virov, narejena pa bo tudi študija dveh primerov. To bodo primeri filmov, ki jih tako etnografska kot filmska stroka uvrščata med etnografske filme, a si med seboj nikakor niso podobni.

Struktura diplomskega dela bo prilagojena njegovemu namenu in cilju, zato bo delo razdeljeno v tri sklope: v prvem, to je teoretsko-pojmovnem okviru izbrane tematike, bom preučila različne opredelitve pojma etnografski film in poiskala zakonitosti tovrstnega filma. V drugem, empiričnem delu bom poskušala zastavljeno hipotezo preveriti z analizo filmov dveh najbolj uspešnih etnografskih ustvarjalcev, Jeana Roucha in Roberta Gardnerja. Zadnji del naloge bo zaključek, v katerem bom povzela temeljne ugotovitve v okviru pričujočega diplomskega dela.

Ključni avtorji, etnografi in filmski veljaki, na katere se bom naslanjala tekom študije, bodo sledeči: *Peter Loizos*, profesor socialne antropologije, ki na etnografski film gleda predvsem v perspektivi razvoja vizualne tehnologije in ima neverjetno sposobnost združevanja znanstvene vede z bolj abstraktnimi zahtevami filma. *Karl G. Heider*, prav tako profesor antropologije, čigar najmočnejša točka je praktično udejstvovanje na terenu, pa na ustvarjanje etnografskih filmov gleda kot pomemben didaktičen pripomoček k učenju. Ker etnografski film na žalost na slovenskih tleh skorajda ne pozna uresničitve, bodo edini kredibilni slovenski viri informacij izsledki našega edinega tovrstnega raziskovalca, *Naška Križnarja*, ki zastopa področje vizualne antropologije in se poglobljeno ukvarja s teoretičnimi nastavki etnografskega filma. Seveda bodo v raziskavi svoje mesto našli še mnogi drugi avtorji, ki so prav tako upoštevanja vredni, a jih je zaradi očitnih razlogov nemogoče vse omeniti.

Preden pa nadaljujem s teoretičnim delom, bi rada posvetila zgolj nekaj vrstic še bolj osebni razlagi izbire tematike. Sama sem bila, in sem še vedno, vpletena v snemanje dokumentarnih filmov. Izkušnje iz terena (Kenija, Etiopija, Zahodna Papua, Namibija) še vedno zelo živo

bivajo v meni in vzbujajo raznorazna vprašanja, ki se mi porajajo zaradi snemanja in njegovih posledic. Eno bistvenih vprašanj se mi je zastavilo pred nekaj leti v odmaknjenem predelu južne Etiopije, kjer sva s kolegom Zvonetom Šerugo snemala življenje plemena Surm. Ko se je mlada ženska po imenu Bala pred kamero porezala z britvico, si v rane nato natrla pepela, da bi se ta spremenila v lepe brazgotine, ki so v tistih krajih simbol lepote, sem jaz, kot 'voditeljica' pred kamero, komentirala njeno početje z glasnimi kriki, zgroženimi pogledi in besedami, ki so odsevale moje presenečenje, neodobravanje in strah. Resnica je, da Balo to početje ni niti najmanj bolelo. Z očmi ni niti trenila. Nasprotno - bila je srečna, da se ji je ta izjemna priložnost, s katero si je pridobila spoštovanje cele vasi, končno ponudila. Sem torej s svojim videnjem in interpretacijo situacije, ki sem jo prenesla v komentar (ki je dobil svoje mesto v dokumentarcu), izkrivila resnico? Njena resnica je bila namreč povsem drugačna. Če bi Bala lahko s svojimi besedami povedala nekaj stvari o ritualu, bi ta za gledalce izpadel čisto drugače.

In tovrstna manipulacija z resnico je pravzaprav srčika pričujoče diplomske naloge.

2 TEORETIČNI DEL

2.1 POJMI: ETNOGRAFIJA, ETNOLOGIJA, ANTROPOLOGIJA IN ETNOGRAFSKI FILM

Pred nadaljevanjem velja posvetiti nekaj vrstic še razlagi terminologije. Ker se imenovanje etnografskega filma z razvojem metodologije spreminja, in ker je film enkrat etnografski, drugič etnološki, pa kulturni, antropološki, sociološki itd., tekom diplomske naloge ne bom dosledna pri imenovanju. Če pogledamo v SSKJ, najdemo za etnografijo in etnologijo isto razlago: to je »veda o materialni, družbeni in duhovni kulturi posameznih ljudstev, narodov.« Besedi etnografija in antropologija bom uporabljala bolj ali manj enakovredno, saj sta med seboj zamenljivi. Etnografi so antropologi, ki raziskujejo človeško obnašanje. Sebe poimenujejo etnografi, etnologi, socialni antropologi, kulturni antropologi, antropologi, družboslovci ali znanstveniki, odvisno od konteksta in občinstva. Kot rečeno, zaradi omejenega prostora in časa, ne bom posvečala vrstic detajlnemu razlikovanju in se za kakršnekoli žalitve, ki bi lahko izvirale iz tega, že v naprej opravičujem.

2.2 DOKUMENTARNI FILM KOT NADMNOŽICA ETNOGRAFSKEMU FILMU

Dokumentarni film je žanr, ki je v okviru filmske realnosti najbolj podoben realnosti vsakdanjega življenja. V primeru verodostojne reprezentacije dogodkov naj bi »dokumentarni film predstavljal vizualni dokaz situacij in pojavov, ki so prepoznavni del človeške univerzalne izkušnje« (Šprah 1998, 11). Prostor, ki ga dojemamo ob gledanju dokumentarnega filma, je vedno interpretiran kot nek obstoječ, realen kraj in je prepoznaven oz. ga lahko dojamemo kot del vsakdanjega življenja ljudi, ki jih opazujemo na platnu ali ekranu. Prav tako je tudi čas, ki v dokumentarnem filmu umešča posnete dogodke v neko obdobje in pojasnjuje obstoječe in realne dogodke, ki so vključeni v neko trajanje, dojet kot možen in realen. Nichols (1994, 46-47) piše, da dokumentarnost po besedah Griersona obravnava realnost kreativno, in sicer z namenom da bi bili gledalci vzpodbujeni k aktivnosti v svetu z širšim vpogledom in celo bolj temeljitim konceptom družbene strukture in zgodovinskega procesa.

Zanimiva je tudi naslednja, bolj osebna interpretacija dokumentarnega filma, ki je: »najbolj manjšinska, najbolj prezrta (in prezirana), najmanj 'kinematografska' in v več pogledih najbolj izzivalna oblika filma,« v očeh Simona Popka (1998, 7). V svojem uvodniku k 8. mednarodnemu kolokviju filmske teorije in kritike, ki je potekal leta 1998 v Ljubljani, vzpostavlja relacijo dokumentarnega filma do fiktivnega filma kot negacijo določenega oziroma prevladujočega modela igranega filma in kot izziv 'radikalno drugačnega' filma. Prav fikcija pa je danes, v obdobju hiperaktivne, hiperkonzumerske in hiperpotrošne družbe, tisto, kar se najbolje prodaja. Kot tak naj bi se po njegovem skozi zgodovino razvil v žanr, katerega ciljna publika je manjšinska izobražena elita. Če pa v to razmišljanje vključimo še etnografski film kot vejo znanosti, ciljno publiko še, jasno, znatno zmanjšamo.

Kot tak je dokumentarni film v današnjih dneh podvržen mnogim polemičnim vprašanjem: npr. kako naj torej s svojo strastjo do realnega dokumentarni film sledi povpraševanju in željam modernega sveta, v katerem ljudje razočarani nad realnostjo preko eskapistične zabave bežijo pred njo? Kako naj se osvobodi dejstva svoje težine, resnobnosti, resničnosti in težkosti tematik, ko pa živimo v svetu, ki išče lahkotne vsebine? Predvsem pa, kako naj dokumentarni film kot ultimativni žanr visokih krogov, izobražene srenje in intelektualnih elit ostane zvest svojemu načelu izobraževanja, ne da bi padel pod pritiskom komercialnosti? Vse to so vprašanja, ki vedno bolj dvigujejo prah v uredništvih, studiih in na terenu, odgovore na njih

pa se že išče v vedno bolj v 'reality-show' usmerjenih dokumentarnih filmih. Spremembe so ključni del evolucije in tem ne bo ušel niti dokumentarni film.

2.3 RESNICA IN REALNOST V DOKUMENTARNEM FILMU

Dokumentarni film je specifično oblikovan pogled na neko aktualnost. V sebi nosi kod realnosti, ki jo v rokah držijo filmski ustvarjalci, tako da jo predstavljajo in usmerjajo z uporabo filmskih ekspresivnih form¹ ter na ta način ustvarjajo avdiovizualni dokument dogajanja oz. izseka neke družbe. Ta dokument je lahko namenjen širšemu sociološkemu opazovanju in proučevanju, vključujoč dejstvo, da je percepcija in interpretacija dokumentarne vsebine v razumevanju gledalcev močno odvisna od načina njihovega vsakdanjega razlaganja in pojasnjevanja dogodkov iz življenja.

Dokumentarne reprezentacije realnosti nam na različne načine medijsko predstavljajo podobo o življenju. Nichols (1998, 9-30) jih je takole razvrstil: razlagalni, opazovalni oz. observacijski, interaktivni oz. vzajemni, reflektivni, poetično-eksperimentalni in performativni način, ki vsak za sebe predstavlja realnost v sveži in svojstveni perspektivi.

1. Razlagalni način dokumentarne reprezentacije realnosti

V tej najstarejši obliki dokumentarizma naracijo vizualnih slik omogoča spremljanje zgodbe s komentarjem pripovedovalca. Izhaja iz nezvočnega snemanja, kjer je komentar enostavno moral razlagati filmske posnetke in jih spraviti v nekakšen red, da bi se izognil kaosu nemih posnetkov. S svojo nujno prisotnostjo si je komentar prisvojil možnost, da občinstvu namigne, kaj naj si misli ob gledanju dokumentarnega filma.

2. Opazovalni (observacijski) način dokumentarne reprezentacije realnosti

Tovrstni dokumentarec je zasnovan na osnovi nevmešavanja filmskega ustvarjalca. Tehnološki napredek je z boljšo, lažjo, predvsem pa mobilno snemalno opremo omogočal,

¹ Ekspresivne forme filma so: filmski kader (kratki, srednji, dolgi), gibanje kamere (statična, gibljiva), filmska montaža, laboratorijski efekti, scenski efekti, zvok (hrup, govor, tišina, glasba), filmska projekcija, filmski ritem, ki vsa ta filmska sredstva povezuje, nespecifična izrazna sredstva kot so literarno-dramaturška sredstva, realistična naracija, vzročno-posledična naracija in klasična poetika, žanr, junak, značaj, dramski konflikt, katarza, igra, mimika, monolog, dialog, kompozicija slike (različni kadri, koti snemanja, luč, barve, črno-belo), stripovska izrazna sredstva, fotografska izrazna sredstva, filmski triki, arhitekturna izrazna sredstva, glasbena, plesna, televizijska in digitalna izrazna sredstva. Vir: osebni zapiski s predavanj Jovanoviča.

da so se filmski ustvarjalci postavljali v vlogo nedolžnih spremljevalcev dogodkov iz vsakdanjega življenja, ki bi se zgodili z njimi ali brez njih. Moralizirajočega komentiranja je bilo konec, namesto tega pa se je med dokumentaristi razvilo prepričanje, da ima posneti material vrednost znanstvenega dokaza, ker je posnet brez kakršnegakoli vmešavanja.

3. Interaktivni (vzajemni) način dokumentarne reprezentacije realnosti

Z uporabo interaktivnega načina snemanja, ki ga je omogočala uporaba prenosne snemalne opreme v poznih 50. letih, se je ustvarjalec lahko dvignil na nivo sodelujočega v filmu, razvil tako odnos do nastopajočih v filmu, prevzel mentorsko nalogo, se udeleževal v situacijah ali pa bil tožnik ali provokator².

4. Refleksiven način dokumentarne reprezentacije realnosti

Za refleksiven način je bistvena reprezentacija zgodovinskega sveta, ukvarja pa se s tem, kako ga opisati. Pozornost gledalca pritegne s tem, da sam proces ustvarjanja postavi kot problem za gledalca. V tem načinu reprezentacije realnosti gre za srečanje med filmskim ustvarjalcem in gledalcem, ki gledalca spodbuja k višji stopnji zavedanja njegovega razmerja do filma.

5. Poetično eksperimentalna dokumentarna reprezentacija realnosti

V tem načinu ima veliko vlogo pripovedovalčev glas. Večji pomen je dan temu, kako ustvarjalec vidi obravnavano stvar, kot pa sami sposobnosti kamere, da snema na tak način, da je posneto videti resnično. Bistven je torej subjektiven pogled ustvarjalca na določeno vsebino, ki jo prek dokumentarnega filma predstavlja.

6. Performativna dokumentarna reprezentacija realnosti

Izkušnja, spomin, čustvena zapletenost, vprašanja vrednosti, pripadnosti in principa vstopajo v naše razumevanje. Prav razumevanje je bistveno za ta način prezentacije, ki vključuje dimenzijo znanja kot nekaj, kar lahko odstira nerazumljivosti v svetu. Performativni način reprezentacije realnosti poudarja kompleksnost našega znanja tako, da poudarja njegovo subjektivnost.

² Prva praktikanta takega pristopa sta bila Jean-Luc Godard in Jean Rouch.

Na televizijskem ekranu lahko vidimo reproduciran le del sveta, ki si ga je izbralo oko kamere. V trenutku, ko kamera izbere del realnosti, ta ni več enaka sama sebi, ampak obstaja skupaj s kamero. Širca (1986, 174) piše, da se v filmu vtis realnosti v bistvu nikoli ne more povsem udejanjiti, kar je na nek način pogojeno že z materialno strukturo filmskega dispozitiva (sistem projekcije, dvorana, trak in podobno). Gre za to, da film zahteva neko drugotno zaznavo in se zares prične, ko upoštevamo 'režijska sredstva'. Parcialno videnje omogoča časovni in prostorski kontinuum, ki ga vzpostavljajo pripovedne zvijače, dvoumnosti, nastavljanje slepil ter uporaba najrazličnejših kadrov, protikadrov, globine polja, lestvice planov, snemalnih kotov, rezov, spojev oziroma montaže (Širca 1987, 178). Kavčič (1986, 116) piše, da je realnost v filmu mogoče doseči samo skozi iluzijo realnosti, k čemur bistveno pripomore prav montaža. Vse to pa še kako velja tudi za dokumentarne filme. Širca piše še, da se »montiranost posnetkov lahko, če smo malenkostno in naivno natančni, poigrava z zapeljevanjem gledalčeve percepcije, z zapeljevanjem, ki ga dopušča parcialno videnje. To parcialno videnje, ki je nujnost vsake filmske fikcije, se, kot vemo, vzpostavlja prek približanih posnetkov, prek off prostora, s pomočjo različnih rekurzov, montaže in tako dalje, skratka, s pomočjo vsega manipulativnega aparata, ki lovi gledalca v običajno zaslepljujoč užitek« (1986, 173-174). Dokumentarni film na koncu koncev ni odsev posnete realnosti, ampak je konstrukt montažne manipulacije, skozi katero se ustvari nova realnost, t.i. filmska realnost.

Vse dokumentarne filme pa nikakor ne gre metati v en koš, ko usmerimo fokus zgolj na pogoj realnosti, kot poudarja tudi Samo Rugelj (2007, 289): »Če so na eni strani stvarnih (sicer še zmeraj povsem igranih) filmov tisti, ki se s svojo temo ali problematiko zajedajo v bolj ali manj resnične vsebine, saj so posneti po resničnih ali vsaj približno resničnih dogodkih (kot so bili v zadnjem času, denimo, United 93, film o četrtem letalu, ki je bilo enajstega septembra namenjeno na Belo hišo, ali pa Stonov World Trade Center), potem so na nasprotnem bregu tovrstnih filmov taki, ki prikazujejo resničnost samo. Gre torej za dokumentarce, ki resničnost, glede na želje in potrebe, le bolj ali manj popačijo«. V njih se odlikujejo Francozi, ki s filmi o živalih (npr. Mikrokozmos, Nomadi neba, Atlantis) začarajo gledalca in ga popeljejo v čudežni svet narave. Rugelj na sredino namišljene premice dokumentarnih filmov glede na fiktivnost umešča politične dokumentarce, ki lahko manipulacijo dosežejo s spojem arhivskih posnetkov in posnetkov, narejenih posebej za ta film (na tem mestu velja omeniti Michael Moora s filmoma Bowling za Columbine in Fahrenheit 9/11). Povsem na desni rob te namišljene premice pa postavlja t.i. lažne oz.

kvazidokumentarce (mockumentary), filme, ki zgolj hlinijo dokumentarno vrednost, v resnici pa uporabljajo ali prvine običajnega igranega filma ali pa pri načinu naracije izhajajo iz klasičnih dokumentarnih filmov.

V tej poplavi neresničnosti, se dandanes pogosto zgodi, da občinstvo preplavi želja po iskanju tistega bornega preostanka 'prave resnice'. Če je etnografski film res tiste vrste film, ki prikazuje najvišjo možno resničnost, potem ga bomo našli na skrajni levi strani Rugljeve premice resničnosti, daleč stran od kvazidokumentarcev.

2.4 ETNOGRAFSKI FILM

Pri definiranju etnografskega filma se soočamo s problemom preštevilnih konotacij, ki so, vsaka zase, odvisne od profesionalnega področja tistega, ki definira. Festivalski delavci pripisujejo etiketo etnografski film vsem tistim filmom, ki govorijo o drugih kulturah, eksotičnih ljudeh ali tujih navadah. Televizijski delavci sem uvrščajo dokumentarne filme, ki zabavajo, očarljivo ali šokantno, z eksotičnim kulturnim materialom. Antropologi si na drugi strani želijo, da bi se termin uporabljal v bolj znanstvene namene. Tako antropolog Jay Ruby zatrjuje, da se film lahko označi s pridevnikom etnografski, samo in izključno če ga ustvarja treniran etnograf z uporabo terenskih etnografskih metod (Aufderheide 2007, 106). Gre za avdio-vizualno obliko končnih rezultatov znanstvene raziskave s področja antropologije, širše pa družboslovja in humanistike. Etnografski film praviloma dopolnjuje še znanstveni tekst, ki je nastal ob raziskavi.

Kižnar (1998, 46) takole začenja opis etnografskega filma: »Gre za ne-umetniški film, za ne-avtorski film, gre za področje, ki je zelo blizu dokumentarnemu filmu in se v dobršni meri poslužuje dokumentarističnih izraznih sredstev, ampak ni to« .

In nadaljuje še bolj nazorno: »V vizualni antropologiji na splošno velja, da z imenom etnografski film označujemo vse filme, ki na podlagi antropoloških raziskav prikazujejo etnografske sestavine kulture, največkrat v tretjem svetu, in ki ustrezajo določenim merilom« (Križnar 1998, 47).

V idealnem primeru etnografski film združuje umetnost in večine filmskega ustvarjalca z izurjeno inteligenco in poznavanjem etnografa. Jasno pa je, da zgolj mehansko združenje

kinematografije in etnografije ne vodi daleč. Med disciplinama mora obstajati vzajemen odnos: kinematograf mora sprejeti znanstvene zahteve etnografije in etnograf mora prilagoditi svoje izražanje vizualnemu potencialu filma. Kinematograf mora razmišljati etnografsko, oziroma znanstveno, in etnograf mora razmišljati kinematografsko, oziroma vizualno. Na obeh straneh obstajajo veliki izzivi.

2.5 MEJA MED DOKUMENTARNIM IN ETNOGRAFSKIM FILMOM

Razlikovanja med dokumentarnim in etnografskim filmom niso vedno preprosta. Kljub določilom, ki jih za etnografski film tako jasno zariše Križnar (predelali jih bomo v nadaljevanju), obstaja morje spornih točk, okoli katerih se prerekajo predstavniki obeh strok. Poglejmo si naslednjo razlago:

Ob besedi dokumentarni film imamo navadno v mislih dokumentarni, umetniški, kinematografski, avtorski film, ki gledalcu poleg vsebine govori tudi o avtorjevem odnosu do posamezne problematike, medtem ko so vizualije, ki jih producira vizualna antropologija, drugačne: prikazati skušajo vsebino in jo povezati z znanstveno raziskavo. Že res, da gre za proizvodnjo vizualij, vendar gre za namensko proizvodnjo vizualij ali, še drugače povedano, za proizvodnjo namenskih vizualij.

(Križnar 1998, 46)

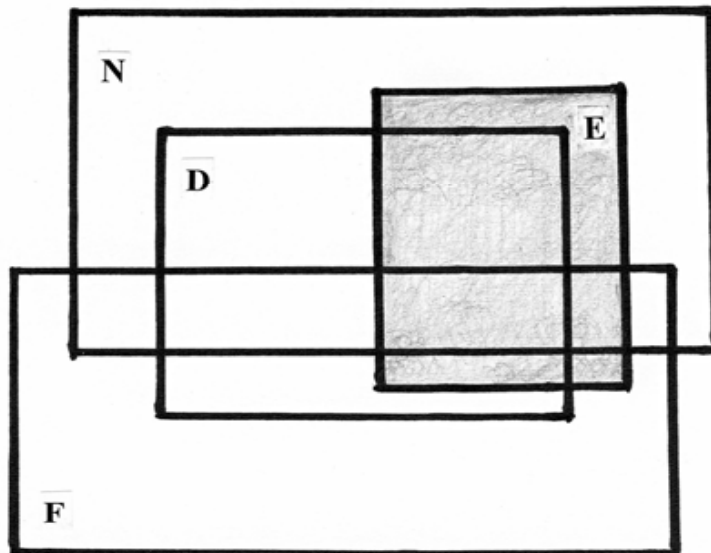
Na tem mestu velja poudariti odločnost s katero etnografski film definira Inštitut za antropološke raziskave (IAR). Prva fraza, ki jo najdemo v podlistku njihove spletne strani (<http://www.eskibook.com/iar/etnofilm.html>), je kljub svoji trivialnosti sila zgovorna: »Etnografski film ni dokumentarni film. Etnografski film je orodje in obenem rezultat etnologov in antropologov, ki za raziskovanje kulturnih fenomenov uporabljajo filmsko tehnologijo vizualizacije. Etnografski film predstavlja specifičen vizualni elaborat etnografske ali antropološke raziskave.«

Od dokumentarnega filma se etnografski film loči predvsem po predhodni znanstveni raziskavi. Posrečeno razlikovanje med dokumentarnim filmom in etnografskim filmom je uspelo napraviti Toni de Bromhead (1996, 13), ki predava na londonski filmski šoli: »Prednost naj bo dana informaciji, ki jo želimo sporočiti in ne poetičnosti, čustveni izkušnji in dramatski napetosti.«

2.6 FIKCIJA IN NEFIKCIJA V DOKUMENTARNEM IN ETNOGRAFSKEM FILMU

Poglejmo si spodnji grafikon, s pomočjo katerega je preminula antropologinja Barbara Lüem natančneje določila meje med dokumentarnim in etnografskim filmom.

Shema 2.1: Položaj etnografskega filma v okviru filmskih zvrsti



Legenda Sheme:

N – nefikcijski film

D – dokumentarni film

E – etnografski film

F – fikcijski film

Vir: Lüem v Križnar (2009, 134).

Na grafikonu se pojavljata dva večja področja, ki se med seboj deloma prekrivata: fikcijski in nefikcijski del. Medsebojno prekrivanje je logična posledica dejstva, da je v vsakem dokumentarnem filmu delček fiktivnega in da vsak fiktiven film vsebuje elemente dokumentarnega ali pa vsaj dokumentarističnega pristopa³. Dokumentarni film ima v shemi mesto v nefikcijskem delu, fikcijskem delu in njunem preseku. Vsaka uporaba umetniških pripomočkov, kot so metafore, simboliziranja, elipse itd., uvršča dokumentarni film, ki s tem

³ Jean-Luc Godard, ikona francoske kinematografije, je v svojih delih pogosto namenoma prepletal fiktivno in dokumentarno in poudarjal, da vsi veliki igrani filmi težijo k temu, da bi postali dokumentarni, in da želijo vsi veliki dokumentarni filmi postati igrani filmi.

postane umetniški dokumentarni film, v fikcijski del. Umeščenost našega etnografskega filma pa je še bolj kompleksna. Kot je razvidno iz sheme, pokriva največ presekov in s tem odraža svoj položaj znotraj kinematografije. Križnar (1998, 47) mu prav zaradi njegove osrednje pozicije znotraj sheme določi »integrativni« položaj v kinematografiji.

Etnografski film se v shemi nahaja v preseku med dokumentarnimi in fikcijskim filmom. »Zanimivi so njegovi desni vogali, kjer se preseki precej zapleteno zgostijo. Če vzamemo zgornji presek etno filma, ki sega izven dokumentarnega v povsem nefikcijski film, imamo opravka z grobim gradivom, tistim, kar posnamemo sami in ne montiramo niti v kameri ter posneto spravimo« (Križnar 1998, 47). Zanimiva oblika se nahaja še v preseku med fikcijskim in nefikcijskim filmom in deloma, s spodnjim vogalčkom, v čistem fikcijskem filmu. Križnar razlaga (1998, 47), da je takšne filme delal Jean Rouch, ki ni hodil opazovat Afričane v Afriko, temveč jih je povabil v Holandijo, da mu tam zaigrajo svoje življenje pred kamero, v tako imenovanih psihodramah.

2.7 DOLOČILA ETNOGRAFSKEGA FILMA

Sledeča določila po Križnarjevem mnenju (1998) še bolj jasno zaznamujejo meje med dokumentarnim in etnografskim filmom:

Avtentična slika in avtentičen ton

Prvi in najbolj očitno določilo etnografskega filma kot produkcijo vizualij za uporabo v znanosti je avtentična slika in avtentičen ton. Uporabljajo se zgolj zvoki iz terena, kar v današnjih časih z obilico moderne tehnologije ni težko. Medtem, ko je v dokumentarnem filmu glasbeni del dodan, pa se etnografski film tega popolnoma izogiba. Glasba je namreč že sama po sebi komentar in vzbuja določena občutja. Omogoča močno manipulacijo z ritmom, pomenom in predvsem občutjem, kar nasprotuje znanstvenim načelom.

Z razvojem 16mm filma in s snemanjem sinhronega tona v šestdesetih letih je bilo etnografskemu filmu omogočeno, da pripoved filma zapovedujeta avtentično posnet zvok in govor z minimalnim, ali še boljše brez vsakega komentarja.

Brez skrite kamere

Raziskovalec in njegova vprašanja so v etnografskem filmu večkrat evidentna. V dokumentarnem filmu se za razliko od etnografskega filma večkrat realizira pogled 'skrite

kamere'. Sodelovanje z informatorji oz. protagonisti je nujno, to sodelovanje pa mora biti očitno tudi gledalcu.

Scenarij na podlagi raziskave

Scenarij etnografskega filma sledi izsledkom raziskave in je narejen s strani raziskovalca. Ker gre za produkcijo vizualij za uporabo v znanosti, mora biti temu primerno narejena vnaprejšnja raziskava s strani profesionalnega etnografa. Dokumentarni filmi so velikokrat snemani po scenariju na umetniški osnovi, ki ni v skladu z znanostjo.

Heiderjeva določila (1976) pa še bolj natančno definirajo etnografski film. Zanj so sledeča določila pomoč za sistematično presojanje nekega etnografskega filma:

Zadostna etnografska osnova

Etnografski film mora biti osnovan na etnografskem znanju. Več kot ima film etnografskega znanja, bolj bo etnografski. Seveda pa je nek film lahko kljub popolni etnografski poučenosti polomija v etnografiji, če ta poučenost ne bo mojstrsko prenesena na filmski trak. Pred tem se lahko ustvarjalci zavarujejo samo z zelo tesnim sodelovanjem etnografa in filmskega ustvarjalca.

Obstoj tiskanega gradiva o obravnavani temi

Noben etnografski film ne more stati sam zase, biti mora dopolnjen s podatki iz tiskanih virov. V primeru nezadostne razumljivosti filma zainteresirani lahko podatke išče v knjigah. Če teh ni, pomeni, da področje še ni dovolj raziskano, da bi o njem lahko obstajal film.

Celotno dogajanje (Whole acts)

Naravno sproženo vedenje je lahko analizirano in razumljeno kot serija dogodkov večjega ali manjšega pomena, ki se največkrat ne zgodijo simultano. Vsak od teh dogodkov ima svoj začetek, vrh in konec, pa seveda tudi svoje vzroke in posledice. Pomembno jih je ujeti vse skupaj in iz njih napraviti zaključeno celoto, da se izognemo nerazumljivosti, ki bi bila neizbežna, če bi opazovali samo fragmente nekega dogodka .

Celotna telesa (Whole bodies)

Posnetek s kamero od daleč, ki vključuje celotno telo človeka, je v etnografiji bolj zaželen od bližnjih posnetkov obrazov in drugih delov telesa.

Razlaga in evaluacija različnih izkrivljanj

Tekom ustvarjanja filma pride do mnogih sprememb dejanskega odseva realnosti, namernih kot tudi nenamernih, in prav je, da jih ustvarjalci publiki obrazložijo. Nemogoče bi bilo to seveda prakticirati za vsak posamičen posnetek, saj bi film tako izgubil svojo tekočnost, zato se tovrstna zahteva ponavadi izpolnjuje v tiskanem materialu, kot so dodatki k filmu.

Osnovna tehnična kompetenca

Zahteva po osnovni tehnični kompetenci se nanaša na take kinematografske lastnosti, kot sta fokus in ekspozicija. Če ti dve lastnosti v filmu ne bosta dovolj dobro obvladani, film ne bo doživel distribucije, oziroma bo v primeru predvajanja nerazumljiv. Prednost, ki jo ima tehnično visoko kvaliteten film, je očitna.

Primernost zvoka

Kvaliteta zvoka lahko od posnetka do posnetka močno variira tudi znotraj enega filma, saj je le ta odvisna od možnosti snemanja. Pomembna je tudi primerna kombinacija avtentičnega in dodanega zvoka⁴ (ki ga Križnar npr. sploh ne dovoljuje). Etnografsko gledano, Heider daje prednost sinhronemu zvoku, ki je posnet istočasno s filmom, a priznava, da to ni vedno najboljša rešitev (do konca 60. let npr. to zaradi tehničnih možnosti sploh ni bilo mogoče).

Primernost naracije

V primeru, da je naracija sploh uporabljena, mora biti redka in tesno povezana z vizualnim posnetkom. Vsebovati mora minimalno informacijo, ki je potrebna za razumevanje dogajanja, ki se ga vizualno ne da razložiti. Odvečni banalni komentarji, ki ne dodajo nobene nove informacije (v smislu fraze 'padel je dež') so pogosto uporabljeni zgolj zato, da zapolnijo vrzel v filmu, kar ni profesionalno.

Prisotnost etnografa

Z razumno vključitvijo etnografa v film (kot del posnetega dogajanja) film pridobi možnost, da postane bolj zaveden o vrstah informacij, ki jih komunicira. Vodilni (in skoraj edini) praktikant takega pristopa je bil Jean Rouch.

⁴ Ali kot ga imenuje Heider, wild sound.

Kontekstualizacija

Imperativen del vsakega etnografskega filma je, da dogodki niso obravnavani izolirano, saj svoj pomen dobijo šele znotraj širšega konteksta.

Celotni ljudje (Whole people)

Protagonisti etnografskega filma bodo dobili veliko večjo težo in individualnost, če se jih prikaže kot ljudi z osebnostjo, namesto, da se iz njih dela zgolj člane brezizrazne družbe. S tako obravnavo bodo tudi bolj resnični.

Nenamerna izkrivljanja obnašanja

Prisotnost kamere vpliva na obnašanje ljudi, in to je izven kontrole filmskega ustvarjalca. S tovrstnimi izkrivljanji se bom bolj poglobljeno ukvarjala v nadaljevanju.

Namerna izkrivljanja obnašanja

V mnogih primerih lahko ustvarjalec namerno spreminja realnost. V kakšnih primerih in do kolikšne mere je to sploh dovoljeno, bom govorila v nadaljevanju.

2.8 SAMOPREDSTAVITEV KUTURE. RES?

K vsem tem določilom pa Križnar doda še izjemno pomembno izjavo, ki je pomembna za našo raziskavo. In sicer: »Vsa ta določila stremijo k temu, da bi dosegli čim boljše kinematografsko samopredstavitev kulture« (1998, 47). Beseda samopredstavitev je ključnega pomena in zajema bistvo tega, kar je srčika interesa naše raziskave.

Samopredstavitev izvzema avtorja, izvzema njegov pogled na svet in njegovo interpretacijo dogajanja pred kamero. Nikakor se torej ne smo zgoditi to, da bi Evropejci na obisku v tretjem svetu na kamero ujeli to, kar si želijo pokazati ali pa, še huje, to, kar oni sami smatrajo za pravilno dojetje določene kulture. Bistvo samopredstavitve je v tem, da se avtor prepusti notranji vsebini tiste kulture in jo skuša prikazati tako, da gledalec prisluhne njenemu lastnemu načinu vizualne reprezentacije ter ga uporabi za odsev njenih lastnih pogledov in vrednot. To je t.i. emični, notranji pogled na kulturo (Križnar 1998, 48), kar je neke vrste samopredstavitev, in kar je mogoče uresničiti le z določenimi metodami snemanja in postopki sodelovanja z informatorji oz. protagonisti.

Ker se mora torej filmski ustvarjalec, ki želi kar najbolj resnično prikazati neko kulturo, najprej prepustiti in spoznati način videnja stvari, ki ga imajo tisti, ki jih želi posneti, mora imeti izredno visok prag empatije. Videti mora, kar vidijo oni, da bi jih lahko razumel, to pa nikakor ni lahko, še zlasti ne med eksotičnimi kulturami, ki se tako zelo razlikujejo od zahodne kulture.

Upoštevati je treba, da prisotnost kamere pri nekaterih posameznikih ali skupinah včasih vzpodbudi višjo stopnjo pripravljenosti podajanja svojih mnenj ali občutij, lahko pa tudi nižjo. Nekateri ljudje kamero dojemajo kot medij, preko katerega lahko sporočijo svoja prepričanja, in tako zadostijo svoji želji po nastopanju, drugi pa imajo v popolnoma nasprotnem primeru blokado pred kamero, največkrat zaradi sramežljivosti in strahu pred javnim nastopanjem. Zato predpostavka, da je samopredstavitvev optimalna izbira za prezentiranje resničnosti, včasih podleže vplivom, nad katerimi ustvarjalec nima kontrole.

2.9 NASPROTNI SI NARAVI ETNOGRAFIJE IN FILMA

Besedna zveza 'etnografski film' sama po sebi namiguje na konflikt dveh nasprotnih si besed, ki ju le s težavo povežemo v eno enoto. V njej se skriva boj med dvema načinoma videnja in razumevanja, med dvema strategijama uveljavljanja reda v naše življenje: znanstvena in estetska. Evolucija etnografskega filmskega ustvarjanja je tekom svojega napredka poskušala umiriti napetosti med tema dvema poloma in med njima ustvariti sintezo, ki bi koristila obema. Bistvena predpostavka moje raziskovalne naloge je, da je film lahko pomemben medij za izraz etnografskega ustvarjanja, zato je možnost njunega sodelovanja že od začetka vzeta za privzeto.

A kot je očitno, med etnografsko in filmsko sfero obstajajo globoke razlike. Etnografska raziskava, ki doživi svojo udejstvovanje v knjigi, in filmsko ustvarjanje, ki na koncu rodi film, terjata dva zelo različna pristopa, ki sta opisana spodaj (Heider 1976, 9):

Etnograf

Filmski ustvarjalec

Začne s teoretičnimi problemi
in raziskovalnimi plani

Začne z idejo in scenarijem

Zbira podatke z opazovanjem in postavljanjem vprašanj

Posname material

Analizira podatke

Zmontira posnetke

Piše in prepisuje

Ustvari pisni izdelek

Ustvari film

Pomembna razlika je v tem, da je kinematografija odvisna od odločitev, ki so narejene na samem začetku in kasneje niso spremenljive. Ker gre pri tovrstnih filmih največkrat za snemanje v oddaljenem tretjem svetu, s tem mislimo na to, da se posnetki, enkrat ko so v montažni sobi, sicer lahko izbirajo, krajšajo, mečejo ven, sekvence lahko spremenijo vrstni red in glasovni del se lahko doda. A novi posnetki za montažno mizo ne morejo biti ustvarjeni. Zato je odvisnost od posnetega materiala očitna.

Etnograf pa za razliko od cineasta svoje stavke, varno zapisane na papirju svojega dnevnika, lahko obrača, prepisuje in analizira, kolikor ga je volja. Meseci na terenu so mu pustili obširno zbirko podatkov. A dejstvo je, da končna etnografija vsebuje komajda kakšen stavek natanko tak, kot je bil na terenu zapisan v originalni različici. Medtem ko na drugi strani film vsebuje zgolj posnetke narejene na terenu.

Osnovna razlika, kjer vstopi v proces ustvarjanja razumevanje, je v tem, da pri filmu nekdo posname material, ki ga (vsaj v večini primerov) nekdo drug zmontira, medtem ko bi bilo etnografijo praktično nemogoče napisati iz zapiskov nekoga drugega.

Razložimo pomembnost razumevanja še natančneje. Medtem, ko do popolnega razumevanja tega, kar se dogaja, pride na koncu etnografskega procesa, je za film ključnega pomena, da ta obstaja že na začetku ustvarjanja. Razume se, da etnograf začne zbirati podatke z določenim izdelanim planom v mislih, a v resnici je večina najpomembnejših podatkov zbrana izven tega plana. Prav zato je za dobrega etnografa izredno pomemben periferni vid, ki mu ob vsem drugem odkriva tudi dejstva, katerih se v začetku ni nadejal. Enkrat, ko antropolog bolje razume obnašanje ljudi, ki jih preučuje, lahko v svojem spominu ali v spominu sojih informatorjev najde še več pomembnih podatkov. Taka priročna taktika pa kinematografu

prav nič ne pomaga – preteklosti se ne da znova posneti. Uspeh snemanja ceremonije bo odvisen od vnaprejšnjega razumevanja (in sreče), ki ju ustvarjalec premore. (In 'sreča', zaradi katere je uspel posneti nek neverjeten kader, je zgolj nagrada za razumevanje – si drznim trditi.) Kasneje, ko kinematografi vedo več o ceremoniji, lahko posnamejo drugo ceremonijo in lahko dopolnijo stare posnetke. Lahko znova zmontirajo, ne morejo pa znova napisati.

Etnografsko razumevanje izhaja iz analize, kar pomeni, da je etnografska publikacija narejena zgolj tako dobro, kakor dobro je narejena analiza. Etnografski film pa je dober samo toliko, kot je bilo dobro razumevanje v času snemanja, se pravi pred postprodukcijo. Poskusimo še s Heiderjevimi besedami: »... do katere mere je film etnografski, je odvisno od mere poprejšnjega etnografskega razumevanja, ki je informiralo filmsko ustvarjanje« (1976, 10). Ta Heiderjeva izjava že nakazuje odgovor na iztočno vprašanje, ki sem si ga zastavila v uvodu.

2.10 REALIZEM

Temelje tradiciji realizma v dokumentarnem filmu sta postavila že Grierson in Flaherty. Ta tradicija teži k temu, da bi v očeh gledalca ustvarila iluzijo realnosti. Zato realizem filmskim ustvarjalcem nikoli ni predstavljal željo na čimbolj avtentičen način ujeti realnost, temveč željo, da bi bila s pomočjo umetnosti realnost tako dobro posnemana, da bi gledalca potegnila vase, ne da bi o njej sploh razmišljal.

Realizem je beseda, ki se uporablja v mnogih področjih. Na področju dokumentarnega filma (in s tem seveda etnografskega) pa obsega štiri pomembne interpretacije (Loizos 1993, 9): Prvič, beseda namiguje na željo, da bi svet prikazali takšen, kot je, in da bi s tem dosegli zvestobo vsemu, kar obstaja in živi. Nato beseda realizem nakazuje željo po popolnosti človeške izkušnje, pri čemer nič in nihče ne sme biti izvzet. To pomeni, da berač tekmuje s škofom kot enakovreden subjekt. Tretjič, realizem obsega svet z epistemološkim statusom, ki je jasen, končen, definitiven in se ga da s točnostjo opisati (v nasprotju z dojetjem sveta kot iluzije). In četrtič, dokumentarni realizem se poskuša izogibati fiktivnih žanrov kot tudi dramatisiranim poudarjanjem razlike med dobrim in zlim. Skozi Nicholsove oči realizem služi doseganju prepričljivosti: »Realizem se zanaša na prezentacijo stvari, kot se predstavljajo očesu in ušesu v vsakodnevnem življenju. Kamera in snemalnik zvoka sta za tako nalogo zelo primerna, saj je lahko – s primerno svetlobo, razdaljo, kotom, lečami in pozicijo – slika (ali posneti zvok) narejena tako, da se zdi izjemno podobna dogodku, ki ga

opazuje nek opazovalec. Realizem predstavlja življenje, življenje, ki ga nekdo živi in nekdo drugi opazuje« (Nichols 1991, 165-6). Potem pa še dodaja (1991, 167): »Dokumentaristični realizem ni zgolj stil, ampak je tudi poklicno pravilo, etika in ritual.«

2.11 KAKO DOSEČI REALIZEM?

Nekatere tehnike, s katerimi se ustvarja iluzija realnosti v filmskem svetu na splošno, so (Aufderheide 2007, 26):

- Montaža, ki zavestnemu očesu ni vidna in mu s tem daje občutek, kot da se sinhrono premika skupaj z akcijo
- Kinematografija, ki ustvari iluzoren občutek, da je gledalec znotraj dogajanja
- Tempo, ki sledi gledalčevim pričakovanjem o dogodkih v resničnem življenju.

Etnografski film ima še nekaj svojih zapovedi: »Metoda snemanja v etnografskem filmanju je pretežno observacijska, način vizualne naracije pa teži k realističnemu učinku« (Križnar 2009, 132). Zato rezultate te kombinacije imenujemo 'observacijski realizem'. Ta način snemanja dosežemo z dolgimi opazovalnimi kadri, ki so večinoma posneti iz roke, s počasno montažo in s Heiderjevim principom (1976) 'whole bodies and whole action' (cela telesa, celo dogajanje). Pomembna je neverbalna komunikacija, zato pri snemanju ljudi uporabljamo takšne plane, da nam slika to komunikacijo zagotovi. Ponavadi so hkrati z obrazno mimiko zelo aktivne še roke, ki jih skušamo ujeti v kamero. Najprimernejši plan za doseg tega cilja je zato največkrat kar človek od pasu navzgor.

2.12 RESNICA V FILMU IN ETNOGRAFIJI

Osnovni problem, ki sem ga nakazala v uvodu in se razteza skozi celotno raziskavo, zadeva naravo resnice. Gotovo je, da ima obravnavana podvrsta dokumentarnega filma izmed vseh najmanjšo zmožnost manipulacije z resnico, tako med nastajanjem kot tudi v odnosu do gledalcev. A v momentu, ko vstopi v debato vprašanje resnice, zavzamejo filmski ustvarjalci in etnografi različne položaje. Zagotovo oba pola soglašata z resnico in še bolj zagotovo nihče od njiju ne zagovarja neresnice. Režiserji lahko neobremenjeno zavzamejo pozicijo umetnikov, ki manipulirajo z realnostjo preko vrste laži, da bi dosegli višjo resnico. Prav iskanje te višje resnice mami vse sorte umetnikov, katerim antropologi, kot predstavniki znanstvene veje, to močno očitajo in nase prevzemajo nalogo, da izpodbijejo legitimnost teh

'olajševalnih' laži. V znanosti cilj namreč ne opravičuje sredstev: rezultati so veljavni zgolj toliko, kot je veljavna metoda, preko katere smo do njih prišli.

Sliši se lepo. A bolj natančen pogled nam odstira nova spoznanja: antropologi za doseganje svoje resnice uporabljajo svoje metodološke konvencije. Poglejmo natančneje.

Če prosimo poljubne antropologe, naj nam naštejejo pet najboljših etnografij oz. pet njim najljubših, s tem večina ne bi imela težav. Če bi nato iste antropologe vprašali, ali je resnica v etnografiji pomembna, bi v odgovor soglasno dobili odločen in nesporen da. Če pa bi jih potem prosili še, da nam naštejejo pet najbolj resničnih ali najbolj točnih etnografij, bi naleteli na težavo. Ljudje bi se obotavljali, prosili bi za pojasnilo in če bi navsezadnje seznam le naredili, bi ta kaj malo sovpadal s seznamom 'petih najboljših'.

Pomembna razlika med petimi najboljšimi in petimi najbolj resničnimi etnografijami je ta, da najbolj 'resnične' spominjajo na kataloge ali sezname, medtem ko so 'najboljše' tista dela, ki niti ne poskušajo biti izčrpno ali popolnoma pokrita. Za njih je značilna selekcija podatkov in njihova interpretacija na poučen in prepričljiv način. Kar zagotovo je resnica, a ne vsa.

Heider poda zelo ustrezno in povsem umestno interpretacijo tega problema: »... ne pričakujemo zares, da bi katerakoli etnografija (ali film) lahko povedala vse o določenem predmetu. To pomeni, da mora obstajati selekcija in da mora obstajati izpuščanje. Zato vrednost etnografije ali filma ne more biti ocenjena na osnovi tega, ali je ali ni bilo karkoli izpuščeno. Namesto tega mora biti njuna vrednost ocenjena glede na ustreznost tistega, kar je bilo vključeno, in glede na to, kako je bilo to obravnavano« (1976, 12).

Na vse, kar je sicer videti očitno, pa je v praksi z lahkoto pozabiti. Če vzamemo za primer film Roberta Gardnerja, *Dead birds* (s tem filmom se bomo natančneje in bolj poglobljeno ukvarjali v naslednjem poglavju), lahko vidimo, da je bil film deležen mnogo kritik s strani antropologov. Kritike so se nanašale na dejstvo, da je film prikazal samo moško stran življenja plemena Dani, na ženske pa pozabil. Ko je Gardner opozoril, da so bile ženske prav tako vključene v film, so se kritike spremenile, češ da v filmu ni vključenih dovolj žensk. Gardnerjev kasnejši film, *Rivers of sand*, ki se ukvarja z vlogo žensk v etiopskem plemenu Hamar, sloni na izjavah ene ženske iz tega plemena. Zdaj se je kritika obrnila: Gardner v filmu ne predstavi moške strani. Ne bi bilo čudno, če bi bil Gardner poln frustracij ob

poplavalah teh nasprotujočih se kritik. V njihovem bistvu se skriva občutek, da bi film *moral* pokrivati vse. A to je občutek antropologov, ki tega ne bi zahtevali od etnografij.

Obstaja pa še ena konvencija, ki jo antropologi v pisnih etnografijah sprejemajo, v filmih pa jo spodbijajo. Režiserji namreč pogosto uporabljajo trik, s katerim določen dogodek rekonstruirajo s pomočjo različnih dogodkov, da bi dobili en sam, tipičen, 'resničen' dogodek. Ko je občinstvo zvedelo, da je bila sekvenca bitke v *Dead birds* kombinacija posnetkov narejenih v različnih bitkah, so se počutili izdane, njihovo zaupanje v popoln opis bitke v Dani plemenu pa je bilo zmanjšano.

Heider pa opozarja, da se v resnici zelo primerljiva rekonstrukcija uporablja tudi v etnografiji. Za primer vzame eno prvih in še danes najbolj spoštovanih etnografij, *Argonauts of the Western Pacific*, avtorja Bronislawa Malinowskega, v kateri Malinowski opisuje dolgo trgovsko ekspedicijo prebivalcev Trobriandskih otokov, potovanje s Sinakete na severu v Dobu na jugu otočja⁵. Pomembno se je zavedati, da Malinowski ni prisostvoval nobeni od ekspediciij. Njegovo poročilo je rekonstruirano s pomočjo kratkih opazovanj podobnih dogodkov in iz poročil, ki so mu jih dali njegovi informatorji iz Trobriandskih otokov. Njegov zagovor te tehnike pridobivanja podatkov je vredno citirati, saj je Malinowski postavil temelje etnografskemu terenskemu delu in je še danes vzor etnografom:

V prejšnjih dvanajstih poglavjih smo sledili ekspediciji iz Sinakete v Dobu... Ker sem veliko *uvalaku* odpravo od juga proti Trobriandskim otokom videl na lastne oči, bom lahko nekaj prizorov opisal na podlagi neposredne izkušnje in ne rekonstrukcije. Taka rekonstrukcija sicer za nekoga, ki je videl veliko plemenskega načina življenja in ima dober dostop do vira informacij, ni niti težka niti preveč domišljajska. Tako sem proti koncu mojega drugega obiska na otokih imel nekajkrat priložnost preveriti resničnost moje rekonstrukcije z dejanskim dogajanjem, saj sem imel že po prvem letu bivanja na Trobriandskih otokih večino zbranega gradiva že napisanega. Praviloma so testi pokazali, da se moja rekonstrukcija skoraj popolnoma ujema z resničnim dogajanjem. Vsekakor pa se etnograf lažje in bolj prepričljivo poglubi v manjše podrobnosti, ko opisuje dogodke, ki jih je dejansko videl.

(Malinowski 2005, 367)

Take vrste rekonstrukcija dogodka v pisnem obliki je sprejeta konvencija.

⁵ Ta študija Malinowskega je prispevek k sociologiji religije, in sicer ugotavlja, da religija podpira družbeno solidarnost z obvladovanjem situacij čustvenega stresa, ki je ogrožajoč element stabilnosti družbe.

2.13 IZKRIVLJANJE RESNICE V ETNOGRAFSKEM FILMU

Heider priznava, da je » nepredstavljivo, da bi bil etnografski film lahko narejen na tak način, da ne bi izkrivil, spremenil, ali selekcioniral podobe realnosti na celo vrsto načinov« (1976, 49). Hkrati poudarja, da nas spraševanje, ali je film subjektiven in ali upravlja z resnico, ne pripelje nikamor – odgovor na obe vprašanji je odločen da.

S tem se po vsej verjetnosti ne bi strinjal Naško Križnar, za katerega ima etnografski film še bolj stroga pravila. A se moramo zavedati, da ima Heider mnogo več praktičnih izkušenj pri snemanju etnografskih filmov kot Križnar, čigar teoretiziranje sloni na raziskavah relevantne literature, ne pa tudi na konkretnih izkušnjah iz terena. Zato bom nadaljevala z interpretacijo izkrivljanja realnosti v očeh Heiderja, ki priznava, da »etnografije prav tako na mnogo načinov izkrivijo resnico« (1976, 49).

Argument, da je torej nesmiselno govoriti o resnici, saj oba, tako film kot etnografija spreminjata realnost in resnico, bi na tem mestu imel svojo težo. Bil bi pravzaprav zelo dobrohoten v osvobajanju filma kot umetnost pred neosnovanimi omejitvami. A v tej nalogi govorimo o filmu v službi znanosti, zato se mi iskanje optimalnega načina za doseganje neke objektivne resnice zdi upravičen. Kljub filozofski naravi zastavljenih izhodiščnih vprašanj, glede na pričujoče ugotovitve verjamem, da je na njih možno odgovoriti zelo konkretno.

Če predpostavljamo, da je cilj etnografij doseganje resničnega in realističnega opisa ter analize kulturnega in družbenega obnašanja, potem predpostavljamo tudi, da je ta cilj uresničljiv za vsakega normalnega etnografa. Etnografi to poskušajo doseči v njihovih delih, kritiki pa osnujejo njihove sodbe na predpostavki, da sta resnica in realnost dosegljivi. Čeprav obstaja mnogo različnih etnografskih pristopov, ima vsak od njih svoj kriterij za resnico in realizem, in je zato vsak od njih lahko primerno izvršen. Z drugimi besedami, etnografija nas lahko po mnogih poteh pripelje do resnice in realnosti. A odobravanje mnogih poti, mnogih resnic in mnogih realnosti, še ne pomeni, da je vse enako resnično. To pomeni, da za vsako od poti obstajajo resnice in neresnice, realnosti in nerealnosti. To je v osnovi pozicija tolerantnega dogmatizma.

V nadaljevanju sledi pregled različnih vrst izkrivljanj, ki jih najdemo v ustvarjanju etnografskih filmov. V osnovi Heider opredeli dve vrsti izkrivljanj: tista, ki se zgodijo, ko ustvarjalec namenoma ali nenamerno povzroči spremembe v obnašanju med snemanjem, in tista do katerih pride v procesu postprodukcije skozi selekcioniranje in montiranje (1976, 50). Skoncentrirala se bom predvsem na prva.

Direktna izkrivljanja obnašanja med snemanjem

1. Nenamerna izkrivljanja:

- Efekt vdora in zavedanja kamere

Medtem, ko etnograf v ustvarjanju etnografije sam opravlja svoje delo, pa etnografski ustvarjalec med snemanjem filma največkrat sodeluje z ekipo. Dejstvo je, da je celotna ekipa (ali pa samo snemalec s kamero) veliko bolj moteč element kot en sam človek, papir in svinčnik. Samo peščica antropologov je kadarkoli svoje razmišljanje o tem, kako snemanje vpliva na obnašanje, dala tudi na papir. Tako je Margaret Mead, ki je pisala o svoji študiji, izvedeni skupaj z Batesonom na Baliyu med leti 1936 in 1938 in je vključevala veliko snemanja, ugotovila, da je kamera imela zelo malo vpliva na prebivalce Balijskega: » Snemanja se sploh niso zavedali, vzeli so ga kot del življenja« (Mead v Heider 1976, 51).

- Stopnja relativne energije

Velika determinanta spremembe je stopnja energije, ki vlada v ozračju, ko se dogaja in snema nek dogodek. Če ima aktivnost tako močno energijo, da absorbira vso pozornost ljudi vpletenih v dogodek, je kamera popolnoma ignorirana.

- Pačenje

Pačenje je bolj ekstremen znak vdora kamere, to je tako rekoč stiliziran performans, v katerem ljudje pretirano sodelujejo s kamero tako, da se pačijo in delajo smešne grimase. Pojavi se kot znak izjemne nesproščenosti in neugodja pred kamero.

- Fotografska sofistifikacija

V zelo redkih primerih je zavedanje prisotnosti kamere minimalno zato, ker ljudje preprosto ne vedo, kaj kamera sploh je. Take naivne situacije so redke, ljudi iz krajev, kamor kamera še ni prišla, pa skorajda ni več.

2. Namerna izkrivljanja obnašanja:

- Sprememba materialne kulture

Klasičen primer za tovrstno namerno spreminjanje je Flahertyjev *Nanook from the North*. Ker je Flaherty ugotovil, da je klasičen eskimski iglu enostavno premajhen in pretemen za snemanje v njem, je dal zgraditi dvakrat večjega, ki mu je omogočal, da posname dom Eskimov. To je bilo namerno izkrivljanje z namenom doseganja realnosti. Vprašanje, ki se pri tem kar samo od sebe zastavlja, pa je, ali bi filmski ustvarjalec tako zvijačo gledalcem moral odkriti in če, kako bi to storil.

- Prekinitev obnašanja

Ustvarjalec lahko prekine potek nekega dogodka ali spremeni njegov ritem zato, da prestavi kamero in s tem dobi posnetke iz različnih kotov. V montaži so ti posnetki skupaj zlepljeni tako, da ustvarijo vtis neprekinjenosti. Ta problem je najbolj elegantno rešen z uporabo dveh kamer.

- Zrežirano obnašanje

Priložnostni kritiki etnografskih filmov pogosto obsodijo film na osnovi, da so nekateri prizori 'zrežirani'. S tem želijo namigniti, da je zaradi režiranja filmskega ustvarjalca točnost posnetega obnašanja ali dogodkov vprašljiva. To vprašanje je izredno kompleksno. Da bi lahko ovrednotili 'zrežirano' obnašanje, moramo najprej poznati okoliščine snemanja in kulturo, ki je obravnavana. Na primer, film *The sky above and the mud below*, ki ga je režiral francoski ustvarjalec Pierre-Dominique Gaisseau in govori o potovanju skozi Novo Gvinejo leta 1960, je na tem mestu vreden omembe zaradi njegovih očitnih manipulacij in pretiranih ugotovitev. V enem od zgodnejših prizorov kamera potuje navzgor po reki v regiji Asmat in naenkrat naleti na veliko skupino asmatskih bojevnikov v kopici kanujev, ki se spuščajo navzdol po reki. Samo najbolj zaupljiv gledalec bi verjel, da je bilo srečanje zgolj naključje, saj se je več kot očitno snemalna ekipa predhodno domenila s skupino bojevnikov. Je to neupravičeno? Heider pravi, da ne povsem, saj so to dejansko bili asmatski bojevniki, ki so veslali na način kot veslajo Asmati (1976, 57). Film si je leta 1962 prislužil Oskarja za najboljši dokumentarni film, leta 1961 pa nominacijo za Zlato palmo filmskega festivala v Cannesu. Zaradi omenjenih spornih točk pa ga Heider ne uvršča med etnografske filme (določeni ga ne uvrščajo niti med dokumentarce), temveč ga imenuje popularni potopis.

3. Prisotnost etnografa

Z pretehtano vključitvijo etnografa v etnografski film kot sodelujoč del raziskovalne teme, film dobi povsem nove razsežnosti. Film postane bolj zaveden o vrsti informacij, ki jih podaja, in pridobi na kredibilnosti. S to dimenzijo se bom ukvarjala v empiričnem delu, ko bom preučevala pristop Jeana Roucha, vodilnega ustvarjalca na tem področju.

2.14 POVEZAVA ETNOGRAFSKIH VREDNOT Z VREDNOTAMI NOVINARSTVA

Za obravnavo etnografskega filma sem se odločila, ker le ta izhaja iz realnosti, ker je realnost edino, kar ga zanima, in ker je njej stoddotno zavezan (vsaj moral bi biti). Prikazuje stvarne ljudi in dejanske dogodke, ki jih je mogoče uvrstiti v realen čas in prostor, prikazuje dejanja, ki imajo svoje posledice, predvsem pa prikazuje tisto, kar je novo, drugačno, zanimivo, in zato edukativno za občinstvo. Etnografski film je žanr, ki je v okviru filmske realnosti najbolj podoben realnosti vsakdanjega življenja in je žanr, ki je zaradi vsega omenjenega izredno podoben tudi novinarstvu – v načinu opravljanja dela in v vrednotah, ki jim mora slediti.

Novinarske vrednote so v svojem bistvu izjemno podobne etnografskim: objektivnost, resnicoljubnost, preverjanje podatkov, celostnost itd. Pravzaprav bi lahko rekli, da etnograf opravlja novinarsko delo: na terenu raziskuje, išče podatke, intervjuja, spoznava nove osebe, ki bi mu lahko bili kredibilni informatorji, doma pa piše, sestavlja, premika in obrača besede, prepisuje, bere in preverja podatke, vse v enem in edinem cilju - da bi njegovo delo dobilo pomenski in estetski smisel, z njim pa odobravanje, raje še celo navdušenje, občinstva.

Nenazadnje pa je etnografski film, kot so tudi novinarski izdelki, obenem kreativna interpretacija realnosti. Le s kreativnim pristopom lahko etnografski film doseže uspeh na televizijah. In tako mora biti tudi novinarstvo. Kreativno, drugačno in ustvarjalno, da pritegne občinstvo. Dolgočasno napisanih zgodb nihče ne bere, kot tudi nihče ne gleda dolgočasno zmontiranih filmov.

Novinarsko delo veliko doprinese današnji družbi, ki mora biti vedno bolj informirana za svoj varen in kvaliteten obstoj. Informacije, ki jih izbrskajo novinarji, lahko v marsičem spremenijo življenja ljudi, bodisi na slabše ali na boljše, jih poučijo o aktualnem dogajanju in iz njih delajo aktivne člane družbe. Tudi etnološki izsledki in ugotovitve so pomembne za obstoj, še bolj pa za napredek družbe. Etnološka dognanja ljudem omogočajo, da se vedno

bolj zavedajo svojega izvora, raznolikosti sveta, različnega načina življenja in drugačnosti mišljenja ljudi z drugih koncev sveta. V njem namreč ne živimo sami. Sebičnost in samozadostnost, ki tako bohotita v zahodnem svetu, sta lahko izzvani prav z zavedanjem drugačnega sveta okoli nas, na katerega nas opozarja etnografija in tako iz nas skuša narediti boljše ljudi.

3 EMPIRIČNI DEL

Preden se v celoti posvetimo življenju in delu vrhunskega etnografa in uglednega filmarja Jean Roucha, bi bilo na tem mestu smotrno še enkrat opomniti na raziskovalno smer pričujoče diplomske naloge. Kot je bilo ugotovljeno v prejšnjih, teoretičnih poglavjih, idealni etnografski film obsega elemente znanosti, strmi k odsevu realizma, predstavlja realnost in pušča izredno malo prostora, če sploh kaj, za manipulacijo s posnetim materialom. Zdaj pa je čas, da ugotovimo, do kakšne mere je etnografskemu filmu v praksi uspelo doseči idealnost. Se ustvarjalci držijo zapovedi etnografskega filma ali jih premami možnost manipuliranja za dosego večje gledanosti filma? Ker je nemogoče v raziskovalni spekter vzeti vse ustvarjalce (dopuščam možnost, da sem potemtakem manj 'etnografsko celostna', manj 'resnična'), sem si izbrala dva največja ustvarjalca, ki sta za seboj pustila največ sledi: Jean Rouch in Robert Gardner. Prvega sem si izbrala zaradi kontroverzne narave njegovega dela, drugega pa zato, ker je zaradi spornosti ustvarjanja filmov idealen primer za preučevanje.

3.1 JEAN ROUCH, ŽIVLJENJE IN DELO

Naivnost zgodnjega dokumentarnega ustvarjanja je bila v sedemdesetih letih izzvana s strani mnogih intelektualnih panog, kot so strukturalizem, semiotika in politična ekonomija. Še pred tem pa je takratni nedorasel filmski svet s svojimi filmi (če ne celo s celim profesionalnim življenjem) osebno izzval etnolog Jean Rouch (Pariz - 1917, Niger - 2004), eden najbolj plodnih ustvarjalcev etnografskih filmov, pionir šole *cinéma vérité*⁶ in eden prvih etnografov ugledne institucije African society (Afriška družba). Njegova zapuščina je velika in še danes ostaja prvobitnega pomena za etnografski film. Z izzivom, ki ga je pokazal dokumentarni stroki, ni močno vplival na etnografsko pisanje, je pa z njim vzbudil veliko zanimanja pri

⁶ *Cinéma vérité* ali resnični film (kino) je stil dokumentarnega ustvarjanja, ki se je razvil v 60. letih in kombinira naturalistične tehnike s stiliziranimi kinematografskimi sredstvi. Kamero uporablja kot sredstvo provokacije protagonistov.

filmskih ustvarjalcih, tako etnografskih kot tudi dokumentarističnih v širšem pomenu, zamajal je tla celo pariškemu 'Novemu valu'⁷ v zgodnjih šestdesetih letih, ko je bilo navdušenje nad cinema vérité na vrhuncu. Kot kontroverzna in mnogokrat narobe razumljena figura v zgodovini antropologije in filma predstavlja za našo raziskavo idealno iztočno točko, saj je bil prav on tisti, ki se je obširno ukvarjal z resnico v filmu.

Rouch je bil študentom filmskih šol znan kot dokumentarist in avantgardni ustvarjalec. V svojem življenju je posnel več kot sto filmov, med katerimi je zaradi distribucijskih težav samo ducatu uspelo požeti svetovno slavo. V ZDA in Britaniji je na ogled dostopnih zgolj peščica njegovih filmov, na žalost pa situacija ni nič drugačna tudi v Sloveniji. Z njim so narejeni mnogi intervjuji, posvečene so mu številne študije, o njem pa je narejena tudi izjemna monografija: *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Njenega avtorja Stollerja bom tekom nadaljnje raziskave večkrat navajala kot kredibilen vir informacij.

Naj naštejemo samo nekaj glavnih Rouchevih filmov: *Initiation à la danse des possédés* (1949), *Cimetière dans la falaise* (1950), *Les fils de l'eau* (1953), *Les Maîtres fous* (1955), *Jaguar* (1955), *Mammy Water* (1955), *Moi, un noir* (1958), *La pyramide humaine* (1959), *Chronique d'un été* (1960), *La chasse au lion à l'arc* (1965), *Cocorico M. Poulet* (1974), *Babatu* (1976), *Ciné-portrait de Margaret Mead* (1977), *Dionysos* (1984), *Le rêve plus fort que la mort* (2002).

Po Loizosovem mnenju (1993) je Rouche v poznih petdesetih in šestdesetih letih postal zelo pomembna figura zaradi več razlogov: zaradi njegove vdanosti napredku filma kot medija za etnologijo, zaradi njegove stilistične domiselnosti, zaradi njegovega radikalnega pogleda na dokumentarec in zaradi njegovega osebnega političnega prepričanja.

Rouch je svojo dolgoletno zvezo z Afriko in Afričani začel leta 1941, ko je kot civilni inženir nadziral gradbeni projekt v Nigru. Kmalu zatem se je vrnil v Francijo in sodeloval v odporniškem gibanju. Pred njegovo vnovično vrnitvijo v Afriko je kratek čas delal kot novinar za Agence France-Press in doktoriral iz etnologije, za katero se mu je srce ogrelo že

⁷ Novi val je termin, izmišljen s strani kritikov, za skupino francoskih cineastov v poznih 50. in 60. letih prejšnjega stoletja, na katere je močno vplival italijanski neorealizem in klasični hollywoodski film. Čeprav gibanje ni bilo nikoli uradno organizirano, je ustvarjalce združevalo zanikanje klasičnih kinematografskih oblik in podpiranje duha mladostnega ikonoklazma. Novi val je primer evropskega artističnega filma.

med bivanjem v Afriki. Obširno je objavljala članke o Songhai ljudstvu⁸, ki je kasneje postalo tudi glavni fokus njegovega etnografskega raziskovanja. Mnogo let je bil zaposlen v prestižnem pariškem muzeju Musée de l'Homme, bil pa je silno aktiven tudi kot član mnogih mednarodnih filmskih odborov in žirij na festivalih. Flaherty⁹ in Vertov¹⁰ sta bila njegova inspiracija za filmsko ustvarjanje. Pri Flahertyju je spoštoval njegov vdan in prisrčen odnos do subjektov filma in participacijski pristop, pri Vertovu je občudoval njegovo strast do tega, da bi na kamero ujel življenje, kakršno v resnici je.

3.2 VPLETANJE AVTORJA V DELO IN ODMIK OD REALIZMA

Štiri kvalitete ga še posebej odlikujejo: » Dokumentacija, a na sofisticiran in empatičen način; sodelovanje s subjekti njegovih filmov; spraševanje, s katerim doseže, da se stvari dogajajo med samim snemanjem; in uporaba improvizacije in fantazije kot metodi v raziskovanju človeških življenj» (Loizos 1993, 46). Prva značilnost je klasičen realističen projekt, druga je modifikacija dokumentiranja-snemanja, ki odpira nove možnosti, predvsem pa zamaja pojem nepristranskega, objektivnega opazovalca. Tretja je radikalen odstop od realizma, o katerem smo govorili. Zanikanje realizma pa je tudi njegova četrta značilnost, saj so sanje in fantazija za realista nedopustno sredstvo. Te karakteristike se bodo pojavljale v filmu *Chronique d'un été*, ki ga bom analizirala.

Medtem ko Loizos (1993) vidi Rouchevo delo kot eksperimentalno in izzivalno, kljub mnogim filmom, kjer prevladuje precej ortodoksen dokumentarističen karakter, pa Stoller (1992) na drugi strani poudarja globino, intimnost in kontinuirano naravo Rouchevega zvestega in posvečenega dela med Dogoni¹¹ in Songhai ljudstvom (med ene ali druge se je Rouch redno vračal vsaj enkrat letno celih petdeset let). Kjer Loizos vidi razlagalen komentar, pa Stoller poudarja, da komentar ni narejen na tipičen znanstveni '*plain style*' (preprost

⁸ Songhai je etnična skupina iz Zahodne Afrike, ki govori nilotsko-saharski jezik in pripada islamski religiji. V 15. in 16. stoletju so Songhajci dominirali zahodnemu Sahelu, postali nosilni steber zadnjega malijskega imperija.

⁹ Robert J. Flaherty je bil ameriški filmski ustvarjalec, ki je režiral in izdal prvi komercialno uspešen dokumentarni film, *Nanook of the North* (1922). V filmskem svetu je smatran za duhovnega očeta etnografskega filma.

¹⁰ David Abelevich Kaufman, znan pod imenom Dziga Vertov, je bil sovjetski pionir dokumentarnega filma in kinematografski teoretik. Njegova filmska izkustva in teorije so tlakovale tla cinema veritéju in nanj močno vplivala.

¹¹ Dogoni so etnična skupina, ki živi na območju osrednje planote države Mali, in se preživlja s poljedelstvom. Najbolj so znani po svoji mitologiji, plesih v maskah, lesenih skulpturah in arhitekturi. Povečini še vedno prakticirajo animistično religijo in živijo poligamno življenje.

način), da nikakor ni zgolj opisna, logična, suhoparno analitična spremljava sliki, temveč je prej poetičen pripomoček, s katerim želi avtor evocirati, ne pa razložiti ritual.

Naj ob tem spomnim na to, da znanstvena stroka od etnografskega filma pričakuje minimalen, če ne celo povsem odsoten komentar. Z utemeljitvijo, da mora slika govoriti zase, se etnografi veliko bolj rigidno držijo načela, da kakršen koli tekst v filmu dodaja avtorjevo noto in torej manipulira z resnico, ker predstavlja avtorjevo gledišče na svet.

Pojavlja se vprašanje, ali so Rouchevi filmi zaradi njegovega vpletanja kaj manj etnografski? Če uporabimo Križnarjevo besedo samopredstavitev, ki naj bi bila zapoved etnografskega filma, ki predstavlja neko kulturo skozi lastne oči te kulture, kje je torej ta samopredstavitev v Rouchevih filmih?

Heider nas prepričuje v nasprotno: »V Rouchevih filmih *Les maîtres fous* in *The Lion Hunters*, ki se oba ukvarjata s kompleksnim ritualom, pripovedovalec poda razlago rituala kot da bi bila to razlaga domorodca« (Heider 1976, 73). Poudarja, da je bila naracija v teh dveh filmih optimalno dozirana, da je demistificirala in razložila tiste simbolične aspekte, ki jih sam vizualni material ni mogel dovolj jasno razložiti.

Zgodba dokumentarca *Les Maîtres fous* (Nori gospodarji) sloni na Haouka ceremoniji – ceremoniji, ki jo izvajajo pripadniki plemena iz zgornjega Nigra, ki so v iskanju dela prišli v Akro. V agresivnem nastopu plešejo v transu in oponašajo ter zasmehujejo angleško kolonialno vlado. Film v začetku prikaže može, ki bodo kasneje izvajali Haouko, v opravljanju povsem vsakdanjih delovnih obveznostih, nato sledi ceremonija in na koncu prikaže iste može, ki naslednji dan zopet opravljajo svoje delo. Stoller brani *Les Maîtres fous* kot mojstrovino, zato ker: »uspe spretno združiti kompleksne teme kolonizacije, dekolonizacije in ontologije transa v triintridesetih minutah izrednega filma. Na direkten način Rouch vnese to 'grozo vzbujajočo komedijo' o obsedenosti Songhai ljudstva v svoje gledalce ... Te nerazložljivi prizori nas izzovejo, da dekoloniziramo svoje mišljenje, da dekoloniziramo sebe« (Stoller 1992, 160).

3.3 CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (KRONIKA NEKEGA POLETJA, 1960)

Ta film je najbolj znana Roucheva mojstrovina, ki je imela na kasnejše filmske ustvarjalce izreden vpliv – znatno večji kot na antropologe in etnografske filmarje. Profesorji ga zaradi njegove inovativnosti kažejo študentom mnogih filmskih šol s fokusom na dokumentarnem filmu. *Chronique d'un été* se ukvarja s preokupacijami skupine Parižanov poleti leta 1960, ko dneve v Franciji zaznamuje Alžirska vojna, in se predstavlja kot nov eksperiment v cinema verité. To je tudi uvodna fraza v filmu, načrtno izbrana, da bi avtor z njo dosegel distanco gledalca do kakršnekoli naivne ideje, da kamera posname univerzalno 'resnico', tisto, ki se prikaže pred njenim očesom (Loizos 1993, 56).

Soavtor filma je bil sociolog Edgar Morin. Njegovo prepričanje je bazirano na predpostavki, da film v nobenem primeru ne more biti odsev resničnega življenja in da ljudem kvečjemu omogoča, da si nadenejo masko, preden jih kamera posname: » Film je nezmožen vstopiti v intimnost vsakodnevnega življenja, kot je v resnici živeti« (Morin v Loizos 1993, 56). Morin pri tem priznava uspeh nekaterih zgodnejših etnografskih filmov, kot so *Nanook of the North*, *The Hunters in The Lambeth Boys*, ki so prestopili meje v doseganju odseva resničnega življenja. Filmu *The Hunters* daje še posebno odliko: »Iskrenost tega filma je iz njega naredila himno človeški rasi« (Morin v Loizos 1993, 57). Morin se poglobljeno ukvarja z resnico na splošno: »Resnica je skrita v nas samih, zaradi okamnelih odnosov pa ne pride na dan«, v povezavi s cinema verité pa je dejal: »Na dva načina lahko dojamemo cinema verité: prvič, cinema verité se pretvarja, da predstavi realnost. Drugič, cinema verité šele sproži problem realnosti« (Morin v Loizos 1993, 57).

Morin, ki se je prav tako kot Rouch ukvarjal z raziskovanjem vsakodnevnega življenja, je nekega dne Rouchu predlagal sodelovanje pri filmu z naslovom 'Kakšno je vaše življenje?'. Rouch se je strinjal, našla pa se je tudi produkcijska hiša, ki je ponudila denar za snemanje filma. Morin je nato napisal sinopsis, v katerem je film opisal kot »raziskovalni projekt, ne dokumentarec, ampak etnografska raziskava 'v iskanju humanosti'. To je eksperiment v kinematografskem spraševanju, dva avtorja v iskanju šestih karakterjev ... ultimativna psihodrama ... ki preko posnetih konverzij spontane narave pride v stik z osnovnimi načeli ...« (Loizos 1993, 57).

Snemanje je opisano v knjigi z istoimenskim naslovom *Chronique d'un été*, ki sta jo skupaj zasnovala Rouch in Morin, in s tem zadostila eni od zahtev vsakega etnografskega filma, da poda razlago in evaluacijo različnih izkrivljanj, ki se zgodijo tekom ustvarjanja filma (Heider 1976).

Sam film se začne z diskusijo o tem, kako bo narejen. Sledijo ulični intervjuji v naglici, nekaj od njih jih je celo zelo surovih in zadirčnih, nato pa sledi serija daljših konverzacij, od katerih se nekatere godijo ob večerji med šestimi, osmimi ljudmi, druge pa se dogajajo v manjši skupini posameznikov. V njej so Landry, afriški študent, Angelo, borben in levo usmerjen delavec pri Renaultu, Marilou, Italijanka z vrsto neuspešnih ljubezenskih zvez, in ženska po imenu Marceline, ki je preživela Auschwitz. Rouch in Morin se pojavljata v filmu, zastavljata vprašanja (najpogostejše vprašanje je povsem preprosto: Ali ste srečni?), proti koncu filma pa organizirata srečanje vseh sodelujočih, na katerem jim pokažeta posnete materiale. Tudi te reakcije so posnete. Nekateri obsojajo druge, da so dramtizirali, drugi zagovarjajo avtentičnost njihovih izjav. Nekateri, predvsem Marilou, protestirajo nad vsiljivostjo posnetega povpraševanja. V zadnji sekvenci vidimo Roucha in Morina v Musée de l'Homme, ki v hoji diskutirata o 'eksperimentu' in o tem, kako bo sprejet. Verjameta, da bosta ob izidu filma v težavah (kar pa se ni nikoli zgodilo).

Tehnično gledano je film za tiste čase izjemne kvalitete, saj je bil Rouch eden prvih, ki je začel uporabljati prenosno 16mm kamero in opremo za snemanje sinhronega zvoka. Ni poskušal uporabljati pristopa skrite kamere, prisotnost kamere je bila del eksperimenta. Prisotnost etnografa pa prav tako. Večina etnografskih ustvarjalcev je do takrat poskušala (in poskuša še danes) ustvariti iluzijo etnografske sedanjosti brez prisotnosti etnografa. Zmožnosti Rouchevega inovativnega pristopa so zato toliko bolj pomembne, ne zgolj zato, ker prikažejo antropologa v kadru ali dveh, ampak zato, ker gradijo film okoli neizbežnega dejstva, da antropolog in ustvarjalec *sta* na kraju snemanja in da sodelujeta z ljudmi, s tem pa vplivata na njihovo obnašanje. Ali kot opozarja Heider (1976, 40), Rouch s tem pristopom naredi mnogo več, kot zgolj opiše situacijo. Film uporabi za analizo situacije, in to je etnografija.

Chronique d'un été je izredno provokativen film v smislu, da razkrije metodološko skrivnostnost etnografije, kot jo do takrat ni razkril še noben drug film (Heider 1976, 61). V

filmu ne gre toliko za to, ali so ljudje v Parizu leta 1960 srečni, ampak gre bolj za antropologovo in sociologovo raziskovanje psihe ljudi, njuna prisotnost pa ilustrira moč filma.

Lahko bi argumentirali, da ustvarjalca s svojimi vprašanji usmerjata sodelujoče, kar se pogosto zgodi v novinarskih vodah, če novinar na primer želi točno določeno izjavo. V tem primeru temu ni tako, saj so vprašanja zastavljena zelo suhoparno in preprosto, ne namiguječe, tako, da omogočajo človeku, da se prosto razgovori o sprovcirani temi. Ker se ustvarjalca nista vtikala v odgovore, nista manipulirala z montažo in nista vsiljevala svojega pogleda na svet, smatram, da je film odraz resničnega stanja v Parizu tistega leta in zatorej močno resnicoljuben. Vsekakor pa ja jasno, da ni prikazana vsa resnica – z izborom ljudi sta avtorja naredila tudi izbor resnic, njihovih resnic. Ostalih 59 milijonov in nekaj resnic pa ostaja neizrečenih.

3.4 ROBERT GARDNER, ŽIVLJENJE IN DELO

V vrednotenju etnografskega filma velja figura Roberta Gardnerja (5.11.1925, Brookline, Massachusetts), ameriškega dokumentarista, ki je več kot trideset let delal na harvardski univerzi kot direktor centra za filmske študije, hkrati za vplivno in kontroverzno. V Ameriki so prav njegovi filmi največkrat prikazani študentom antropologije, ogromen sloves pa si je prislužil tudi v Evropi - čeprav še vedno neprimerljiv s slovesom Jeana Roucha. Če je njegova veljava nadvse visoka med konzumenti vizualne umetnosti in ga povečujejo celo poeti visokega kova, pa je mnogo manjša in spornejša med behaviorističnimi znanstveniki, 'odgovornimi učitelji' in ostalimi, ki so zaskrbljeni nad tem, da je njegovo delo brez kontrole protagonistov v filmu ali pa antropologov.

V svoji dolgoletni karieri je posnel naslednje filme: *Blunden Harbour* (1951), *Dances of the Kwakiuti* (1951), *Mark Tobey* (1952), *The Hunters* (1957), *Dead Birds* (1965), *Screening Room* (1970), *The Nuer* (1971), *Mark Tobey Abroad* (1973), *Rivers of Sand* (1973), *Altar of Fire* (1976), *Deep Hearts* (1981), *Sons of Shiva* (1985), *Forests of Bliss* (1986), *Ika Hands* (1988), *Dancing with Miklos* (1993), *The Passenger* (1998), *Scully in Malaga* (1998), *Good to Pull* (2000).

Ti filmi podžigajo vse vrste razprav in bodo še dolgo deležni vročih debat. Za tiste, ki so zvesti realizmu in observacijskemu pristopu ustvarjanja z etnografskimi cilji, je Robert Gardner padli angel- človek z izredno kreativno sposobnostjo, čigar filmi pa niso povsem v skladu z zahtevami etnografske stroke. Nekateri mu očitajo nevestne, nepopolne in bežne razlage kultur, o katerih je snemal dokumentarce, in ne puščanje filmskega prostora za antropologe. A z isto strastjo, kot Gardnerjevi nasprotniki kritizirajo njegove filme, jih privrženci povečujejo. Marsikdo v njegovih filmih najde močne in um provocirajoče vizualne pripomočke, ki ponujajo vpoglede, globlje od suhoparne površine realnosti.

Moj argument, ki se navezuje na Gardnerjevo delo in ga bom obravnavala na naslednjih straneh, je ta, da se je Gardner kljub bežnemu spogledovanju z realizmom in občasnim delom znotraj konvencionalnih etnografskih zahtev kontinuirano distanciral od realizma, v filmu, ki ga bom analizirala (*Dead Birds*), pa je pokazal željo do njegove transcendence, in to na način, ki spominja na simboliste¹². Če na simbolizem namreč gledamo kot na del filozofskega idealizma v upiranju pozitivistični, znanstveni drži, ki je inficirala ne samo slikarstvo, ampak tudi literaturo (Goldwater v Loizos 1993, 140), potem bomo kmalu začeli opazovati njegove sledi v Gardnerjevih umetninah. Esenca simbolizma je namreč vera v to, da je kompleksna realnost lahko cenjena preko metafor, ali simbolov, izoliranih od toka dogodkov in podatkov, ter da je opazovalec tisti, ki ji da pomembnost. Dokaz za tovrstne predpostavke Loizos (1993) najde v Gardnerjevih najbolj zgodnih filmih in občasno tudi v njegovih bolj zrelih filmih. Seveda vse to zbuja vprašanje o utemeljenosti poglavja, posvečenega Gardnerju, v raziskavi, ki se ukvarja z etnografskim filmom, če pa njegovi filmi ne upoštevajo standardnih kriterijev le tega.

Zdi se mi, da je prav zaradi sporne in nekonvencionalne narave svojih filmov Gardner idealen primer za apliciranje teoretičnih nastavkov, do katerih smo prišli v prejšnjih poglavjih. Prepričanje, da je njegova umestitev v pričujočo diplomsko nalogo utemeljena, lahko razložim z več dejstvi. Prvič, njegove filme nekateri umeščajo med etnografske (med njimi tudi priznani etnograf Karl G. Heider), medtem, ko drugi temu odločno nasprotujejo (sem pa bi zagotovo spadal Naško Križnar) - prav zaradi te spornosti je preučevanje toliko bolj zanimivo. Drugič, pluralističen pristop zahteva, da tudi 'odpadniki' dobijo svoj prostor v svetu, in da se jih ne marginalizira: nasprotujem novodobnim poskusom, ki težijo k temu, da bi

¹² Gibanje v francoski literaturi in slikarstvu konec devetnajstega stoletja.

Gardnerja izobčili iz etnografske stroke. Določiti, katere so legitimne reprezentacije neke kulture in katere niso, je namreč sila zahteven posel, ki ga vsak ocenjuje skozi svoje oči. In tretjič, odlomki iz njegovih filmov, kot so na primer prizori bitke iz *Dead Birds*, so unikatne dokumentacije, saj je Gardner za svoje filme vedno izbiral nenavadne in težke teme, ki so mu ponujale določen izziv. Ker se pred takimi izzivi vsak normalen človek ustraši in se jih zato le redko kdo loti, njegovo vnemo, trud in pogum zelo cenim.

Naj poudarim posebnosti njegovega načina dela, ki so pomembne za razumevanje težave, ki jo povzroča umestitev njegovih filmov. Najprej je to jezikovni problem. Gardner namreč nikoli ni preživel dovolj dolgo časa na enem mestu, da bi se naučil jezika in si s tem pridobil kredibilnost antropologa. V antropologiji je znanje jezika obravnavane kulture namreč esencialnega pomena. Ta izbira je nastala v skladu z odločitvijo, da ne si bo ustvaril kariere akademskega antropologa, povzročala pa mu je težavo pri komuniciranju s subjekti njegovih filmov. Potem je tu problem sodelovanja. Gardnerju so bile dane možnosti, da bi sodeloval z velikimi antropologi, ki bi bili soustvarjalci v službi etnografskega projekta. Občasno je to možnost izkoristil (kot npr. s Karlom G. Heiderjem v filmu *Dead birds* in Fritzom Staalom v filmih *Altar of fire* in *Sons of Shiva*), marsikdaj pa je delal na bolj individualističen način. To poudarja tudi Loizos (1993, 141): »Filmi, ki jih smatra za najbolj pomembne v korpusu vseh njegovih del, niso bili ustvarjeni v sodelovanju med dvema enakovrednima partnerjema, med Gardnerjem in suverenim antropologom.« Na to kaže tudi to, kako so vsi od njegovih filmov podpisani, in sicer: 'a film by Robert Gardner' ('film Roberta Gardnerja'), s čimer prevzame popolno avtorsko odgovornost za vse prikazano. Od vseh sodelujočih odnosov med Gardnerjem in antropologi izstopa odnos, ki ga je imel s Karlom G. Heiderjem. Ta je bil sila prijateljski in se je končal z zadovoljstvom na obeh straneh. Ker se je tekom odprave v hribovje Nove Gvineje, kjer biva pleme Dani, Gardner obširno posvetoval in upošteval izsledke ter ugotovitve Heiderja, je film *Dead Birds* pozitiven rezultat kvalitetnega sodelovanja.

Pokazano je bilo, kako Gardner predstavlja izključno sebe kot avtorja. Pomembno pa je opazovati tudi to, kako predstavi filme preko naslovov. Nobenemu od filmov ne da konvencionalnega naslova, ki bi nakazoval na to, da sledi etnografski film (kot npr. *El Sebou: the Egyptian birth ritual*¹³ ali pa *Dumineia: A festival for the water spirits in the Niger*

¹³ Film F. El Guindija, ki velja za velik prispevek k sodobni kulturni antropologiji Egipta.

*delta*¹⁴). Prav nasprotno, saj so «Gardnerjevi filmi v glavnem identificirani s kratkimi, enigmatičnimi naslovi, ki bolj spominjajo na naslove pesmi kot pa na naslove etnoloških tekstov. To je jasen signal njegovih namenov, njegovega globljega pomena pa kritiki žal niso pretehtali» (Loizos1993, 142).

V njegovih namenih, ki so izvor želje po ustvarjanju filmov, pa se kaže največja kvaliteta teh filmov. Namen ni zgolj faktično prikazovanje neke kulture, namen je vzbujanje čustev ob prikazih te kulture. Čista observacijska moč, ki odlikuje njegove filme, bolj prispeva k razumevanju človeških razmer kot mnogi filmi, ki so brez dvoma 'etnografski', saj ima Gardner vpogled, s katerim se le redko kdo lahko primerja¹⁵. Njegovi filmi so prav zaradi poudarjene poetičnosti, močne empatije in humanega pogleda izstopajoči. »Željo po ohranitvi« (Gardner v Loizos 1993, 143) neke kulture, predvsem po ohranitvi nečesa drugačnega, presunljivega v tej kulturi, je močno čutiti ob gledanju filmov, in če smo tekom razpravljanja našli mnogo spornih točk, ki kažejo na to, da filmi niso etnografski, je ta aspekt njihov nasprotni pol, ki Gardnerju daje vso kredibilnost in človeškost dobrega etnografa.

3.5 DEAD BIRDS

Film je bil posnet med Daniji, ljudstvom Zahodnega Iriana¹⁶, ki je bil takrat pod nizozemskim nadzorom. O njem se je veliko diskutiralo, predvsem s strani Karla G. Heiderja, ki je bil tekom ekspedicije v ta oddaljen in nepoznan konec sveta antropolog v ekipi, ki je štela na desetine članov. Heiderjevo veliko očaranje nad plemenom Dani je dobilo svojo končno formo v etnografiji *The Dogum Dani: a Papuan culture in the highlands of West New Guinea*, mnogih strokovnih člankih in dveh posnetih filmih, *Dani Sweet Potatoes* in *Dani Houses*.

Dead Birds je bil in je še vedno široko uporabljan v šolah kot učni pripomoček, saj med drugim vsebuje izredno nenavadne in redke posnetke o bojevanju med Daniji in sosednjimi plemeni, ki je v tistih krajih zelo pogost in vsakdanji pojav. Vsebuje tudi zelo močan in energičen material o žalovanju, posnet na tako živ in direkten način, da globoko presune.

¹⁴ Film Francisa Speeda in Robina Hortona

¹⁵ Flaherty, na primer, je prav tako znan po odličnem opazovanju in edinstvenem vpogledu v neko kulturo.

¹⁶ Danes je to indonezijska provinca z imenom Zahodna Papua, ki leži na zahodni polovici drugega največjega otoka na Zemlji, Nove Gvineje.

Začnimo s kratkim opisom filma: V samem začetku je prikazana Dani vas, istočasno s posnetkom vasi pa slišimo fragment mita plemena Dani o izvoru smrti in o razliki med človekom in pticami. Vidimo nekega človeka, Weyaka, in njegovo ženo, Laco, pri različnih opravilih in ceremonialnih aktivnostih. Vidimo opazovalne stolpe in izvemo, da v bližini živijo sovražna plemena, pred katerimi skupina vaščanov z opazovanjem iz stolpov ščiti vas. Spoznamo dečka po imenu Pua, ki ni sin moža in žene. Po prikazu še nekaterih drugih vsakodnevnih opravil v vasi, sledimo Weyaku, ki se spusti v boj s sovražniki. Izvemo, da je takšno bojevanje skorajda vsakodnevna rutina in da se nadaljuje vse dokler ni nekdo ranjen. Med drugim napadom vidimo ranjenega moškega, ki ga je zadela puščica, in nato nekoga, ki mu puščico izvleče.

Kasneje v filmu izvemo, da je moški umrl. Ta moški ni bil Pua, ki smo ga spoznali, temveč njegov prijatelj. Weyaka je smrt prizadela, čeprav umrli moški ni bil njegov sin. Nato sledi dramatična sekvenca žalovanja, med katerim si ženske sorodnice umrlega odsekajo členek enega od prstov na rokah. Sovražniki praznujejo v zmagoslavnem vzdušju, Weyakova skupina pa žaluje. V sledečih tednih bo morala izpeljati krvno maščevanje, da bi pomirila razjarjene duhove in naprej živela v miru. Film se konča z Gardnerjevim komentarjem, ki poudari, da sta maščevanje in ubijanje pomemben del življenja Danijev.

Gardnerjev komentar, s katerim se začne film, se glasi: »Obstaja zgodba, ki jo pripovedujejo gorski ljudje z višavja Nove Gvineje, in govori o plemenu, ki se znajde med kačo in ptico. Govori o tekmovanju, ki je odločalo, ali bo človek kot ptica in umrljiv, ali bo kot kača, ki si sleče svojo kožo in večno živi. Ptica je zmagala in od takrat naprej morajo vsi ljudje, tako kot ptice, nekoč umreti.« Začetek z zgodbo o izvoru smrti je drzen in vzpostavi eno od tem filma – kako se ljudje soočajo z dejstvom, da bodo nekoč umrli? Gardnerjev glas, ki komentira, je odmevajoč, intenziven in dramatičen, besede pa kljub temu, da gledalcu predstavijo osebe, kraje in pomen prikazanih dogodkov, niso zgolj suhoparno opisovanje, temveč so bolj kot poetičen dodatek posnetkom. Sledi karakterističen odlomek:

Danes je Weyak še posebej pazljiv, saj je že dva tedna od takrat, ko je skupaj z ostalimi člani njegove skupine prisostvoval uboju sovražnikovega bojevnika ... in ker mora biti v skladu z načinom življenja teh ljudi ta smrt maščevana. Vojne in napadi teh ljudi ne prinašajo ne teritorija, ne ujetnikov, ne vojnega plena – prinašajo zadoščenje vseh živih, ki imajo dolžnosti do ubitih, pravzaprav do duhov vseh ubitih. Nemaščevani duhovi v vas prinesejo bolezen, nesrečo, lahko celo katastrofo. Iz tega razloga se spuščajo v bitke – in zato, ker jim je to všeč.

To so zaključne besede filma:

Kmalu se bodo ljudje in ptice predali noči. Počivali bodo za življenje in smrt dni, ki prihajajo. Oboji živijo v pričakovanju, a s to razliko, da ljudje zaradi zavedanja, da jih nekoč čaka smrt, svoje življenje živijo strastno. Ti ljudje ne bodo zgolj čakali na smrt, niti je ne bodo prenesli zlahka, ko pride. Namesto tega si bodo poskušali s preišljenim nasiljem usodo krojiti sami. Ubijajo zato, da rešijo svoj duše, in morda zato, da si olajšajo breme tega, česar ptice ne bodo nikoli vedele, in česar oni, kot ljudje, ki se večno pobijajo, ne morejo odmisliiti ...

Zadnje besede filma nas spomnijo na otvoritvene besede o izvoru smrti, ki vsebujejo tudi odmeven stavek: 'in od takrat naprej morajo vsi ljudje, tako kot ptice, nekoč umreti.' Človekovo predznanje o smrti je tisto, ki po Gardnerjevem mnenju daje življenju kvaliteto.

Problem tega filma je v tem, da je nastajal sočasno z etnografsko raziskavo. Idealno bi se ekipa namreč morala odpraviti na snemanje šele po kočani raziskavi, kot se je to zgodilo v kulturnem filmu *The Feast*. Avtor Timothy Asch se je skupaj z etnografom Napoleonom Chagnonom lotil snemanja filma o Bushmanih šele po tem, ko je Chagnon na terenu zbral dovolj konsistentnih podatkov, da jih je ustvarjalec lahko zbral in uredil v kvaliteten scenarij na etnografki osnovi. Če spomnim na Križnarjevega določila, da mora scenarij etnografskega filma slediti izsledkom raziskave in mora biti narejen s strani raziskovalca, ter da mora zato, ker gre za produkcijo vizualij za uporabo v znanosti, biti temu primerno narejena vnaprejšnja raziskava s strani profesionalnega etnografa, potem si tukaj Gardnerjev film ne zasluži poimenovanja 'etnografski film'.

In če se v tem filmu natančneje osredotočimo na resnico in realnost, ki sta vodili te diplomske naloge, potem opazujmo Gardnerjevo uvodno pojasnilo pred začetkom filma, ki pravi, da je film »resnična zgodba sestavljena iz posnetkov resničnih dogajanj ... Noben prizor ni režiran in nobena vloga ni izmišljena. Ljudje v filmu so počeli zgolj to, kar so počeli tudi pred našim prihodom in kar počnejo tudi zdaj, ko smo odšli.« Poudarimo, da Mishler to pojasnilo obsoja, češ da ta izjava pomeni »da je ustvarjalec močno zgostil, preuredil in interpretiral te dogodke (Mishler v Loizos 1993, 168). Nasprotno pa se Loizosu zdi korektna in utemeljena.

V povezavi s to izhodiščno izjavo, si lahko pogledamo enega od dogodkov, ki se je zgodil med snemanjem filma in priča o tem, da Gardnerjeva izjava ni povsem resnična. Na sredini snemanja *Dead Birds* so vodje enega od klanov Dani plemena ekipi povedale, da bi radi

izvedli *wam kanekhe*, obnovitveno ceremonijo za njihove svete kamne, a da na žalost za to nimajo dovolj prašičev¹⁷. Če bi ekipa plačala za prašiče, ki jih potrebujejo, bi Daniji ceremonijo lahko izvedli, ekipa pa bi jo lahko gledala in posnela. Ekipa je dejansko plačala, Daniji so imeli ceremonijo in ekipa jo je gledala in posnela. Bi se ta ceremonija zares zgodila, če ekipe ne bi bilo v teh krajih? Je posnetek te ceremonije zato resničen ali je resnica ceremonije izkrivljena že v osnovi, zato ker je zrežirana? Iste dvome priznava Heider, ki se sprašuje:

Še zdaj nisem povsem prepričan, kaj se je sploh dogajalo. Dejstvo je, da smo mi pomagali, da se je ceremonija sploh zgodila. A vendarle, ali so jo Daniji planirali v vsakem primeru in so v nas zgolj videli priložnost, da jo poplačamo? Je naš izražen interes, da vidimo svete kamne, v njihovih glavah zasadil idejo, da ubijejo dve ptici in nekaj prašičev? Kot etnograf bi to moral vedeti, a ne vem. Kakorkoli, prav nobenega razloga nimam, da bi sumil, da je naša vloga v ceremoniji spremenila izvajanje same ceremonije, kot jo vidimo v filmu ali kot sem jo opisal jaz.

(Heider 1976, 58)

Heider istočasno priznava (1976, 58), da se je obotavljal ali bi tovrstno situacijo sploh priznal ali ne, »delno zato, ker ne morem dati zadovoljivega opisa vseh subtilnih, zapletenih detajlov, delno pa zato, ker sem občutljiv na vztrajna govoričenja o tem, da smo hujskali k vojni med Daniji. Tega nismo počeli, a ker so govoričenja vedno bolj zanimiva od zanikanja, bodo zagotovo še dolgo obstajala.«

Naslednja pojasnitev se tiče določila o namernem izkrivljanju obnašanja oz. dogodkov. V filmu *Dead Birds* med manjšo ceremonijo zdravljenja moški naredi palico iz trsja in peres ter jo da dvema fantoma, ki vzklikajoče stečeta ven iz ograjenega prostora. Fanta sta najprej prikazana znotraj tega ograjenega prostora, v naslednjem prizoru pa že tečeta navzdol po potki. Gardner je fanta ustavil na poti iz ograjenega prostora, jima sledil do potke, tam postavil kamero in ju prosil, naj znova začneta teči (Heider 1976, 56). Težko bi argumentirali, da sta fanta zaradi Gardnerjevega vmešavanja kakorkoli spremenila svoj tek (le to, da sta ga morala ponoviti), zato verjamem, da je posnetek nesporen odsev resničnosti kljub manjšemu vpletanju avtorja v potek dogodkov.

¹⁷ Prašiči so za plemena Zahodne Papue še vedno najbolj sveta žival in statusni simbol. Ženske jih ponekod še vedno dojijo na svojih prsih (vir: osebno pričevanje). Ker imajo izredno visoko ceno, jih ne ubijajo, razen za posebne ceremonije.

Manj pa je bilo nenamernih izkrivljanj realnosti. Leta 1961, ko se je snemal film, Daniji namreč niso imeli najmanjše ideje o kameri, saj je še nikoli prej niso videli (prepričana sem, da nekateri niso videli niti belega človeka), zato vdor kamere v njihovo zasebnost ni imel nikakršne posledice. Obnašali so se, kot da kamera ne obstaja. Ekipa jim ni razlagala ničesar o tem tehnološkem čudežu, ker jih je bilo strah, da bi tovrstno znanje lahko škodilo njihovemu mirnemu obstoju. Zgolj kot zanimivost pa Heider opisuje delo med Daniji leta 1970, ko so bili že mnogo bolj zavedni kamere in so se že pačili pred kamero ter delali smešne grimase. V teh letih so med Danije namreč na veliko prihajali misijonarji, ki so s seboj prinesli kamere in fotoaparate in tako z njimi seznanili to 'pradavno' ljudstvo.

Kar se tiče osnovne tehnične kompetence, je *Dead Birds* za tiste čase (1961) izjemno dober film. Gardner je tudi objavil knjigo *Making Dead Birds: Chronicle of a Film* in v njej na 160 straneh zbral podrobne opise kronološkega poteka snemanja, terenske zapiske, izrezke iz tiskanih medijev, zemljevide, fotografije, slike, telegrame idr. S tem je zadostil določilo o razlagi in evalvaciji različnih izkrivljanj, ki se zgodijo med snemanjem in jih ima občinstvo pravico poznati.

Osebnostno se mi zdi najmočnejša točka tega filma Gardnerje pristop, ki je zelo antropološki v tem, da sprejema različne kulturne prakse takšne, kot so. Gardner dokumentira sekanje členkov ženskih sorodnic preminulega človeka in pokaže mnogo iznakaženih rok, o vsem tem pa diskutira kot del pogrebnega žrtvovanja. Prikaže in diskutira še vojne in bojevanja, zasede, ter ubijanja in se vzdrži moralnega obsojanja. To lahko naredi le človek z visokim zavedanjem o raznolikosti sveta in o raznolikosti presojanja o tem, kaj je prav in kaj narobe. Gardner se je v filmu *Dead Birds* močno trudil prikazati resnico skozi oči tamkajšnjih prebivalcev, zato smatram njegovo delo za izredno resnicoljubno, navkljub nekaterim manjšim izkrivljanjem in spremembam dejanske realnosti ter kljub poetičnosti in subjektivnosti filma.

3.6 PRIMERJAVA FILMOV

Za bolj nazoren prikaz primerjave med obravnavanima filmoma, si najprej pogledjmo spodnjo tabelo, ki je bila narejena v skladu s Heiderjevimi načeli etnografskega filma.

Tabela 3.1: Primerjava filmov *Chronique d'un été* in *Dead Birds* v načelih etnografskega filma

	<i>Chronique d'un été</i>	<i>Dead birds</i>
Etnografska osnova	Močna	Močna
Obstoj tiskanih medijev	Da	Da
Celotno dogajanje	Da	Ne povsem
Celotna telesa	Da	Ne vedno
Razlaga in evaluacija različnih izkrivljanj	Da	Do neke mere
Osnovna tehnična kompetenca	dobra	Izjemna
Primernost zvoka	Dobra	Dokaj
Primernost naracije	Ni potrebna	Preveč poetična za etnografski film
Prisotnost etnografa	Očitna	Ignorirana v filmu
Kontekstualizacija	Da	Ne povsem najboljša
Celotni ljudje	Da	Da
Nenamerna izkrivljanja realnosti	Minimalna	Zmerna
Namerna izkrivljanja realnosti	Ne	Zmerna

Primerjanje filmov ne bi imelo prav nobenega smisla, saj sta si v osnovi preveč različna – ukvarjata se namreč z različnimi skupinami ljudi (Francozi in pleme Dani), na različno razvitih koncih sveta (Francija in odročna, še ne povsem raziskana Zahodna Papua) in to na povsem različni način (participacijski in observacijski). Skupna pa jima je etnografska osnova, ki je pogoj za ustvarjanje etnografskega filma. Skupna jima je tudi želja, da bi prikazala življenje, kakršno je, brez večjih izkrivljanj realnosti. Oba filma zato smatram za močno resnicoljubna.

4 ZAKLJUČEK

Kljub filozofski naravi izhodiščnega vprašanja, ki se je navezoval na resnicoljubnost etnografskega filma, se je s teoretsko osnovo in empirično potrditvijo teoretskih nastavkov izkristaliziral zelo konkreten odgovor, ki nakazuje, da je etnografija izjemno eksaktna veda, ki ne dopušča prostora omahljivim predpostavkam, nepreverjenim podatkom ali celo osebnim izmišljotinam. Iz tega izhaja, da je etnografski film v svojih določitih zelo natančen in omejen, da se distancira od dokumentarnega filma, kadar ta zaplava v artistične vode, in da je zaradi svoje znanstvene narave vedno v službi resnice.

Zato lahko na zastavljeno raziskovalno vprašanje, *ali je etnografski film tiste vrste film, ki lahko najbolj pošteno, najbolj objektivno, predvsem pa najbolj resnicoljubno predstavi določeno kulturo (zlasti kulturo tretjega sveta, ki je našemu zahodnemu svetu tuja in težko razumljiva)*, odgovorim pritrdilno.

Etnografski film lahko sledi zakonitostim znanosti, optimalno sledi načelu resnicoljubnosti, in prikaže maksimalno resničen odsev realnosti, a bo zaradi načinov snemanja (dolgi kadri, statična montaža, itd.) komercialno nezanimiv, kot se je izkazalo v Rouchevem filmu *Chronique d'un été* in Gardnerjevem filmu *Dead Birds*. Te vrste filmi najdejo svoje mesto predvsem na festivalih, kjer je publika specifično orientirana, in v učilnicah antropoloških šol. Film, ki bi bil gledljiv za popularno množico in torej komercialno zanimiv, pa bi se moral posluževati premnogih trikov, da bi ga še lahko uvrstili med etnografske filme. Zaradi izkrivljanj resnice bi ga etnografska stroka obsodila manipuliranja v svetu znanosti, kar je nedopustljivo.

Etnografski film je gotovo tiste vrste film, ki lahko najbolj pošteno, najbolj objektivno, predvsem pa najbolj resnicoljubno predstavi neko kulturo, a se zaradi subjektivne narave resnice lahko tovrstni film mnogokrat znajde v nevhvaležnem položaju, ko ga obrekujejo in kritizirajo bodisi znanstveniki bodisi filmski ustvarjalci. V Gardnerjevem primeru se je izkazalo, da je osebna resnica ustvarjalca prevladala nad etnografskimi določili. Kljub temu, da film *Dead Birds* ni samopredstavitel kulture (preferirana predstavitev v etnografiji), ampak predstavitev avtorjevega pogleda na svet, ki ga le ta preko poetičnih in artističnih prijemov poskuša prenesti na svoje gledalce, pa film večina strokovnjakov še vedno uvršča

med etnografske filme. Pri etiketiranju etnografskega filma je torej očitno pomemben večinsko odobran pristop, ki pa je bil pri Gardnerju prav gotovo izjemen in občudovanja vreden – močna etnografska osnova, minimalna izkrivljanja resnice, odlična tehnična kompetenca filma, predvsem pa izjemen pogum, ljubezniv, človeški odnos do obravnavanih subjektov v filmu ter želja po ohranitvi kulture.

Ker se realnost se v etnografskem filmu največkrat prezentira prav skozi oči etnografa, je zanimiv pristop k iskanju resnice odkril Jean Rouch, ki je s svojo evidentno prisotnostjo v filmu dodal dimenzijo spreminjanja obnašanja protagonistov zaradi etnografa, ki gledalcem ni bila več skrita, ampak očitna. Vse dotlej je bil v etnografskih filmih etnograf namreč ignoriran, skriti del ustvarjalnega procesa, ki pa je v resnici imel velik vpliv na končni prikaz realnosti. V filmu *Chronique d'un été* je Rouch izvedel eksperiment v predstavljanju resnice na kinematografskem platnu in ga uporabil za doseganje novih spoznanj v etnografiji. Izhodiščna točka filma, s katero se strinjam tudi jaz in jo v diplomski nalogi večkrat poudarjam, pa je, da univerzalna resnica ne obstaja in se na filmskem traku torej ne more celostno prezentirati.

V iskanju avtorja, ki bi se popolnoma umaknil iz svojega izdelka in resničnosti prepustil, da se sama predstavi, nisem prišla daleč. Vsak avtor v filmu namreč pusti delček sebe, če pa mu že uspe doseči optimalno samopredstavitel kulture in svoje videnje nanjo dejansko pusti ob strani, resnici dela krivico s tem, da jo selekcioniira. Nemogoče je namreč v filmu povedati vse o določeni kulturi. Zato smatram, da je kvaliteta etnografskega filma pogojena s kvaliteto in ustreznostjo obravnavanega dela, popolna simbioza znanstvenih in filmskih načel pa je ideal, h kateremu naj bi v želji po čimbolj resnicoljubnem izdelku težili etnografski ustvarjalci.

5 LITERATURA

Aufderheide, Patricia. 2007. *Documentary film, a very short introduction*. New York: Oxford University Press.

De Bromhead, Tony. 1996. *Looking two ways*. Hojberg: Intervention Press.

Coles, Robert. 1997. *Doing documentary work*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Heider, Karl G. 1976. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press.

Kavčič, Bojan. 1986. Chabrolov mesar – montaža zunaj polja v *Montaža: izbor predavanj z Jesenske filmske šole*, ur. Zdenko Vrdlovec, 115-203. Ljubljana: Revija Ekran.

Križnar, Naško. 1996. *Vizualne raziskave v etnografiji*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU.

--- 1998. Dokumentarni film in znanost: znanstveni film, integrativna točka kinematografije v *Dokumentarni film, 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritik*, ur. Simon Popek, 45-60. Ljubljana: Slovenska kinoteka in revija Ekran.

--- 2009. Podobe kulture v vizualni etnografiji. *Glasnik etnografskog instituta*. Dostopno prek: http://www.etno-institut.co.rs/GEI/GEI_LVII_2/kriznar_57_2.pdf (26. maj 2009).

Loizos, Peter. 1993. *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness*. Chicago: The University of Chicago Press.

Malinowski, Bronislaw. 2005. *Argonauts of the western Pacific : an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge.

Nichols, Bill. 1991. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

--- 1998. Dokumentarni načini reprezentacije v *Dokumentarni film, 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike*, ur. Simon Popek, 9-30. Ljubljana: Slovenska kinoteka in revija Ekran.

Rosenthal, Alan in Corner, John. 2005. *New challenges for Documentary*. Manchester and New York: Manchester University Press.

Rugelj, Samo. 2007. *Stranpota slovenskega filma, zapisi o kinematografiji 2000-2007*. Ljubljana: Umco.

Stoller, Paul. 1992. *The cinematic griot: the ethnography of Jean Rouch*. Chicago: University of Chicago Press.

Širca, Majda. 1986. Zgodba o N. R. v *Montaža: izbor predavanj z Jesenske filmske šole*, ur. Zdenko Vrdlovec, 173-178. Ljubljana: Revija Ekran.

Šprah, Andrej. 1998. *Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.