
PROSTOR V ETNOGRAFSKEM FILMU

REFERAT NA SIMPOZIJU:

RETROSPEKTIVE ÜBER DEN ETHNOGRAPHISCHEN FILM IN DER REGIO ALPINA, BOLZANO, 18.—22. FEBRUAR 1987.

NAŠKO KRIŽNAR

Prvotni naslov mojega spisa je bil: Dileme etnografskega filma v Sloveniji. Ker pa je teh dilem zelo veliko (to bo razumel vsak, ki se ukvarja z etnografskim filmom), sem se omejil na razmišljanje o problemu prostora v etnografskem filmu. Ne domišljam si, da bom s svojim izvajanjem popolnoma izčrpal to problematiko. Zdi se mi pač lepo in simbolično, da se z razmišljanjem o prostoru vključujem v vaš in moj skupni prostor. Pri tem mislim na prostor vizualne znatnosti in na regionalni alpski prostor, katerega del je tudi Slovenija, od koder prihajam.

Na film lahko v znanosti gledamo kot na nosilca informacij. Ta pogled nam seveda omogoča, da v krog etnografskega zanimanja pritegnemo tudi filme, ki niso bili posneti z namenom, da bi služili kot inštrument znanstvene raziskave. Na ta način je pred leti v Sloveniji nastal pregled filmske dokumentacije, ki je sicer v večji meri nastajala brez sodelovanja etnografov in drugih znanstvenikov, a vsebuje dovolj drobnih, koristnih vizualnih informacij. Če nič drugega, rešuje spomin na marsikateri kulturni relikv, na ljudi in njihov način življenja v preteklosti. Seveda v nesistematičnih drobcih.

Ta kratki uvod je bil potreben, da boste razumeli razloge, zaradi katerih v razmišljanju o etnografskem filmu jemljem v obravnavo filme, ki niso bili posneti z znanstvenim namenom. V Sloveniji namreči ni velike tradicije specializiranih vizualnih raziskav. Šele 4 leta deluje pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU v Ljubljani Avdiovizualni laboratorij, ki ima nalogo pospešiti uporabo filma in videa pri znanstvenih raziskavah.

Prostor in čas sta temeljni kategoriji etnografskega proučevanja, pa tudi filmskega medija, ki ju združuje v *gibanje*.

Prvi filmski posnetki v zgodovini filma so zato že tudi dokumenti nekega prostora in trajanja. Etnografski film ni nič drugega kot znanstveno utemeljena selekcija pogledov kamere v prostor pred seboj. Kaže, da je vsaka nacionalna kinematografija stopala po sledovih bratov Lumière, po modelu »La sortie des usines«. Kako je bilo to pri Slovencih? Karel Grossmann, advokat in fotograf, je leta 1905 v Ljutomeru posnel preprost statični prizor: *Odhod od maše*. (Opozarjam na zgovorno simbolično paralelo: Lumière, Francija, zahodna industrijska sila, tovarna — Grossman, Štajerska, provinca Avstro-ogrske monarhije, cerkev!) Mimogrede naj omenim, da so kulturno zgodovinske raziskave pred kratkim potrdile, da je Grossmann na zanimiv način vplival ne samo na slovensko, ampak tudi na svetovno zgodovino filma. Pri njem se je namreč med 1. svetovno vojno, leta 1917, zadrževal Fritz Lang kot nemški oficir. Pri Grossmannu

se je prvič поблиže srečal s filmsko kamero. S serijo glinastih plastik, ki jih je ustvaril med svojim bivanjem v Ljutomeru pa je odločilno izoblikoval svoj likovno estetski nazor, ki ga spoznavamo v arhitekturi njegovih filmskih kadrov.

Podobno kot je Lumière s svojim prvim posnetkom ustvaril arhetip opazovanja prostora s pomočjo filma v svetovnih razsežnostih, je Grossmann napravil to posebej za slovenski prostor. Ta ugotovitev je pomembna, ker se kasneje, v 20. in 30. letih, srečujemo s številnimi drugačnimi modeli opazovanja slovenskega prostora skozi oko filmske kamere. Noben od njih pa ni več premogel deviške nedolžnosti Grossmannovega (lumièrovskega) zrenja v prostor.

Velik del slovenskega ozemlja upravičeno prištevamo k alpskemu prostoru. S tem prostorom je močno in usodno povezana zgodba slovenskega filma v tridesetih letih, ko sta zapovrstjo nastala prva dolgometražna in igrana nema filma. To sta: *V kraljestvu Zlatoroga* (1930, Turistični klub Skala, Janko Ravnik) in *Triglavske strmine* (1932, Sava film, Metod Badjura). Oba filma gradita svojo dramaturgijo na dokumentarnih posnetkih slovenskih alpskih krajev, pokrajine in kmečkega okolja. Igralci in zgodba so samo izgovor za prikaz naravnih lepot in etnografskih (beri: folklornih) posebnosti alpskega sveta. Alpski prostor vstopa v gledalčev svet skozi pejsaže. To je fizični, renesančni prostor, posnet na film, in tako vedno pripravljen za ponovni ogled, za analizo in proučevanje. To so navidez idejno neproblematični posnetki. Pogled v zgodovinsko ozadje nastanka obeh filmov pa nam pokaže, da navidezna neproblematičnost skriva preprosto narodnoobrambno idejo. Avtorja obeh fillov sta zavestno hotela ustvariti protiutež nemškemu alpskemu oziroma planinskemu filmu (»friburška šola« Arnolda Fancka) in Kultur filmu. Realizacija narodnoobrambne ideje pa je avtorja filmov spravila v določeno zadrego. Alpski prostor s svojimi skupnimi značilnostmi pripada več narodom oziroma etnijam. Zato ni bilo lahko najti lastne (slovenske) alpske variante. Pokrajina s planinskim pejzažem je močno podobna drugim alpskim prostorom. Zato se zdi, da je bistveno sporočilo obeh filmov: Enake lepote imamo kot vi. Ni se nam treba sramovati! Pejсаž, veduta, fizični prostor so v tem sporočilu igrali največjo vlogo. Zraven pa teče še zgodba s korajžnimi plezalci in vriskajočimi dekličmi. Badjurova maksima je bila: Lepa pokrajina je zaščitni znak slovenskega filma. S tem ostaja Badjura v zgodovini slovenskega in alpskega filma eden zadnjih filmskih registratorjev fizičnega prostora, na čemer je temeljila njegova preprosta in naivna cineastična drža. Polna je nostalgije po začetnem obdobju filmske zgodovine, ko so ljudje še verjeli, da kamera objektivno odslikava realnost, da kaže objektivno resnico. Svetovni film pa je že dolgo pred tem našel ob fizičnem prostoru druge, finejše prostore, ki jih je skušal prikazovati, meta prostore, idejne prostore, prostore človekove notranjosti, skratka prostor kot metaforo. Pred Badjurovim so bili posneti veliki svetovni filmi, na primer: Napoléon (Gance, 1927), Mati (Pudovkin, 1926), Metropolis (Lang, 1926), Lov za zlatom (Chaplin, 1925), Oklepnic Potemkin (Eisenstein, 1925), Nestrpnost (Griffith, 1916) in kar je za zgodovino etnografskega filma še važnejše, posneta sta bila oba Flahertyjeva filma (Nannok s severa, 1922 in Moana, 1926) ter Trava (M. C. Cooper in E. Shoed-

sack, 1923). Svetovni film je torej že zdavnaj odkril simbolno vlogo prostora v filmu, s čimer se je šele prav začelo naše vizualno obdobje civilizacije. Planetarni prostor živi danes v zavesti ljudi kot filmska ali TV podoba in kot tak (se pravi kot vizualna informacija) vse bolj zavzema v naši zavesti pomen realnosti. Dosedanja realnost (fizična realnost sveta) pa postaja vse bolj iluzija.

Zdi se mi vredno, da tisti, ki se ukvarjamo z etnografskim filmom, od časa do časa osvežimo svoje koncepte in metodologije s praidejo FILMA. Na več ali manj simboličen način zagovarjam retrogradni razvoj etnografskega filma, da bi se na tej poti morda ponovno srečali z začudenim zrenjem v newtonovsko pojmovani prostor.

Naš avtor Badjura je hotel torej z lepo fotografijo alpske pokrajine dati slovenskemu filmu razpoznavni znak. (Opomba: tudi slovenska narodna noša, kot simbol meščanske narodne zavednosti, je sredi 19. stoletja nastala prvenstveno iz elementov alpske ljudske noše!) Mogoče delamo danes Badjuri krivico, ko ne upoštevamo, da je vendarle skušal odpirati tudi druge prostore, pa mu to ni najbolje uspelo. Razen tega je njegov pogled na slovenski alpski prostor pogled meščana. Na alpske prebivalce gleda skoraj kot na eksotične domorodce. V filmu so to preprosti, grobi ljudje mehkega in vselega srca, ki ustrezajo vsaki želji meščana, ko jih le-ta milostno obišče. Zaradi takega površnega gledanja od zunaj na neko kulturo ostaja socialni prostor alpskega območja v Badjurovem filmu popolnoma spregledan ali stereotipno prikazan. Badjura ni znal premistiti socialnih barier, ko je prikazoval svoje sonarodnjake, podobno kot evropski etnografi dolgo niso uspeli premagati evropocentrizma v vrednotenju neevropskih prostorov. To je lep dokaz, da vsak, še tako navidezno nevtralen pogled s kamero v prostor, odslikava predvsem avtorjevo lastno pozicijo in držo v tem prostoru, ne pa objektivne resnice o njem.

In kakšna je potemtakem vloga etnografskega filma? Metodološko gledano je njegova vloga v tem, da gleda na kulturo iz notranjosti kulturnega prostora, z upoštevanjem njegove lastne vednosti o samem sebi. S pomočjo filma ne iščemo ves distance do predmetov in pojavov v prostoru, ampak se jim približamo in se v njihov prostor potopimo. Tako imenovani etnografski film preoblikuje fizični prostor pred kamero s pomočjo filmskih sredstev v finejše oblike in s tem odkriva, recimo, njegov skriti spiritualni značaj in pomen.

LITERATURA

Naško Križnar, Slovenski etnološki film, Filmografija 1905–1980. Ljubljana 1982
Jure Mikuz, Umetniško formiranje, Fritz Lang. Imago, Ljubljana 1985, 5–100
Georges Sadoul, Zgodovina filma. Ljubljana 1960
Slavko Simenc, Karel Grossmann. Slovenski film 4/3, Ljubljana 1985

Naško Križnar

SPACE IN THE ETHNOGRAPHIC FILM

Space and time are the basic categories in ethnographic research as well as in film which combines them into motion.
The simplest filmed document is produced if the camera looks calmly at the space in front. This is the Lumièresque way of viewing reality through film.

It was first used in Slovenia by Grossman in his short film *Going from Mass* (1905). Later the principle of this archetypal film view was largely taken up by Badjura, Ravnik and Jakac. Their attitude shows great nostalgia for the beginning period of film-making when the camera was still believed to be able to reflect reality objectively. In other words, reality is presented, not represented, in their work. They all show the physical, Newtonian, space without using it as a metaphor to show the more subtle, inner, spaces. Therefore today the films of Badjura and Jakac can conditionally be regarded as ethnographic documents, although they were not produced as such.

A look behind the making of Badjura's *The steep Slopes of Triglav* (1932) and Ravnik's *In the Kingdom of Goldhord* (1930) reveals that the seeming "neutrality" of the film view conceals a simple national defence idea. By photographing the beautiful Alpine countryside and folklore elements, Badjura wanted to stamp a trademark on the Slovene film. In the process, however, the social milieu of the Alpine region was overlooked or, at best, stereotyped. The cultural element as well was shown only superficially, at a distance and without apprehension of its deeper impetuses. Is it perhaps that in showing his fellow countrymen Badjura could not bridge the social barriers? After all, what else can be expected from a camera's simple looking at the space in front?

This is yet another proof that even the most apparently neutral view of the camera reflects first and foremost the author's own standing in a milieu and his attitude towards it, and not the objective truth about it.