

ETIKA V VIZUALNI ANTROPOLOGIJI¹

Pregledni znanstveni članek | 1.02

Izvelek: Avtorica ugotavlja, da vizualni antropologi o etiki veliko premišlujejo, o tem tudi pišejo, niso pa še oblikovali lastnega etičnega kodeksa. V članku sledi fazam poteka produkcije etnografskih filmov, od raziskave in snemanja do montaže in prikazovanja filmov, pri čemer poudarja povezanost vsebinske, metodološke in etične ravni. Obravnava etično odgovornost do ljudi na terenu, do teme in vede, do raziskovalne ustanove, javnosti in sebe. Te odgovornosti se močno prepletajo in si občasno nasprotujejo. Abstraktna etična vodila avtorica »prizemlji« s primeri iz lastne prakse in z izkušnjami drugih.

Ključne besede: vizualna antropologija, vizualna etnografija, etnografski film, muzeologija, etika, Slovenski etnografski muzej

Abstract: The author argues that visual anthropologists frequently reflect and write about the concept of ethics but have not yet developed their own code of ethics. The article discusses different phases of the production of ethnographic films (research, filming, editing, and screening) while emphasizing the integration of content and methodological and ethic levels. It considers ethical responsibility to the people in the field, the theme of the film, the discipline, the research institution involved in the process, the public, and ultimately to the filmmaker. These responsibilities are closely intertwined, and occasionally even contradictory. These abstract ethical guidelines are accompanied by examples from the author's own practice as well as experience of others.

Key words: visual anthropology, visual ethnography, ethnographic film, museology, ethics, Slovene Ethnographic Museum

Uvod

Kot kustodinja za etnografski film v Slovenskem etnografskem muzeju (SEM) delujem na preseku vizualne antropologije, etnologije in muzeologije. V članku bom abstraktna etična vodila soočala z etičnimi dilemami, na katere sem naletela pri raziskovanju s kamero, oblikovanju filmov in uporabi filmskega gradiva. Pri svojem delu se bolj kot na predlog etičnega kodeksa slovenskih etnologov (Ramšak 1996) in kodeks Mednarodnega združenja muzejev (The International Council of Museums) (ICOM 2005) zanašam na etiko vizualne antropologije. Ta (pod)disciplina za zdaj še nima lastnega etičnega kodeksa, a vizualni raziskovalci etična vprašanja pogosto obravnavajo v člankih, knjigah in spletnih objavah. Med slovenskimi vizualnimi raziskovalci sva ta vprašanja največkrat ubesedila Naško Križnar in podpisana, tokrat pa je etika prvič osrednja tema razprave. V članku obravnavam odgovornost do ljudi, s katerimi sodelujemo pri terenskih raziskavah in snemanjih, do raziskovalne teme in stroke, do občinstva in sebe, izpostavim spoštovanje avtorskih in producerskih deležev ter odgovorno uporabo gradiva. Še posebno se posvetim etiki pri snemanju intimnih vsebin, kot so življenjske zgodbe in portreti, razkrivanju identitet, pa tudi osebni in poklicni rasti ob ozaveščanju robov etičnega in dovoljenega. Izhajam iz lastnih izkušenj in navajam primere iz prakse, zato so to

v veliki meri moji osebni pogledi na poklicno etiko, morda celo neke vrste osebni poklicni manifest. Moje delovanje v vizualni antropologiji in vizualni etnografiji je v veliki meri prilagojeno specifikam ustanove, kjer sem zaposlena, posebej pripravi filmov in pripovedi za razstave (Valentinčič Furlan 2010, 2013, 2015a) ter dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine (Valentinčič Furlan 2012a, 2015b). Obenem pa ga uokvirjajo tudi področja osebnega strokovnega zanimanja in želja po povezovanju različnih znanj in ved.

Etika terenskega raziskovanja in snemanja

Z etičnega vidika je bistvo vsakega snemanja – bodisi za raziskavo bodisi za potrebe izdelave filma – da so posnetki narejeni v dobro vseh udeležencev v produkcijskem procesu. Največ etične odgovornosti imamo po mojem mnenju do preučevanih ljudi in teme; izdelek mora podpirati pravico protagonistov do blaginje,² dostojanstva in zasebnosti (Heider [1976] 2006: 119). Če bi posnetki ali film oziroma njihovo javno prikazovanje lahko kakorkoli škodili dobrobiti ljudi na posnetkih ali njihovim bližnjim, se snemanju odpovemo ali pa gradivo uporabimo izključno v študijske namene.

Odgovornost do preučevane skupnosti ali posameznikov nam veleva, da filmskim subjektom razložimo, kdo smo in

1 Povod za članek je bila okrogla miza z naslovom Etnološka etika, ki jo je Slovensko etnološko društvo priredilo 17. 9. 2015 v Slovenskem etnografskem muzeju.

2 Blaginjo v tem primeru pojmem predvsem nesnovno, torej da imajo protagonisti dostop do filma in jim ta prinaša družbeno dobrobit; denarno povračilo za njihovo sodelovanje pa se odsvetuje (Barbash in Taylor 1997: 62–66).

* Nadja Valentinčič Furlan, univ. dipl. etnologinja in kulturna antropologinja ter anglistka, muzejska svetovalka, Slovenski etnografski muzej, Metelkova 2, 1000 Ljubljana; nadja.valentincic@etno-muzej.si.

za kakšne namene snemamo ter kje in kako bodo posnetki predvajani ali uporabljeni. Izraz »informirana privolitve« (*informed consent*) (Ruby 2000: 137) opiše proces, ko ljudem, preden dajo soglasje za snemanje ali za objavo, pojasnimo namen in okoliščine produkcije ter možne posledice predvidene javne objave. V ZDA, Avstraliji in tudi v mnogih evropskih državah antropologi že več desetletij za vsako fotografijo, zvočni in avdiovizualni posnetek pred snemanjem pridobijo pisno soglasje subjektov, v Sloveniji pa se ta praksa šele uveljavlja. Soglasje za snemanje in objavo pripovedi ali življenjske zgodbe je lahko pisno ali posneto na video zapisu (Ramšak 2014: 23).

Na prvem srečanju predstavim sebe in muzej ter razložim, da bomo posnetke predvajali v sklopu razstave (Spletna vira 1 in 2) ali na spletni strani Koordinatorja varstva nesnovne kulturne dediščine,³ kar sta dve najpogostejši uporabi naših filmov. Pogosto na prva srečanja prinesem filme na DVD-jih iz naše produkcije in razstavne vodnike ali pa *Priročnik o nesnovni kulturni dediščini* (Jerin, Pukl in Židov 2012; glej tudi Valentinčič Furlan 2012a), da lahko spoznajo naše delo in raziskovalne pristope.

Ugotavljam, da so starejši in manj izobraženi ljudje pogosto bolj zaupljivi, ker ne poznajo moči medija in možnih zlorab, medtem ko so mladi bolj vizualno pismeni in zato večinoma previdnejši (prim. Križnar 1991: 147–148). Ko sem tri pripovedovalce, ki smo jih posneli za prikazovanje na stalni razstavi *Jaz, mi in drugi: podobe mojega sveta* (2009), prosila za dovoljenje za objavo pripovedi na spletni strani (Spletni vir 2), sem porabila precej časa, da sem jim razložila, kaj taka objava sploh pomeni. Vsi so se nazadnje strinjali z objavo. Predstavnica mlajše generacije, ki je dovolila prikazovanje mozaičnega portreta na razstavi in predvajanje linearne filma na festivalu Dnevi etnografskega filma, pa ni dovolila objave integralnega filma na spletni strani niti ni želela, da ga pokažemo v njenem domačem okolju (Valentinčič Furlan 2013: 357).

Odgovornost raziskovalca s kamero se spreminja glede na stopnjo zasebnosti prostora in vsebin. Kot primer prostorske diferenciacije navajam pustovanja: karneval na glavnem trgu je javna prireditev, če pa spremljamo pustno skupino v tradicionalnih okoljih, pogosto iz skupnih vaških trgov vstopamo na zasebna dvorišča in v prostor gospodinjstev (prim. ugotovitve o stopnji zasebnosti v študentskih domovih v Valentinčič Furlan 2009: 146). Pri snemanju javnih dogodkov načeloma pridobim formalno dovoljenje organizatorja oziroma nastopajočih, za snemanje v zasebnih prostorih pa skušam na licu mesta pridobi-

biti neformalno dovoljenje domačinov. Pogosto se zgodi, da me gostitelji in pustna skupina dojemajo kot enega od maskiranih likov, in tudi sama se včasih počutim kot lik s kamero, ki obenem snema.

Etika ob snemanju pripovedi in življenjskih zgodb

Naša etična odgovornost še posebno raste s stopnjo intimnosti raziskovalne teme, ob snemanju življenjskih zgodb, pripovedi in portretov. Dovoljenje pridobimo pred snemanjem, pred javno objavo in tudi za vsako dodatno uporabo, kot je na primer objava na spletni strani. Pri avdiovizualnem raziskovanju lahko raziskovanci svojo zasebnost zaščitijo v različnih fazah produkcije: lahko vnaprej zavrnejo snemanje v celoti ali dovolijo le snemanje določenih vsebin, lahko se premislijo med potekom raziskave, lahko pa ne dovolijo javnega predvajanja filma ali njegove spletne objave (Valentinčič Furlan 2009: 148–150). Ob nastajanju druge stalne razstave *Jaz, mi in drugi: podobe mojega sveta* (2009) sem za video portret najprej snemala mlado Ljubljankanko z družino, ki se je sredi projekta premislila zaradi družinskih razlogov (Valentinčič Furlan 2013: 354–355). Včasih je prekinitev sodelovanja težko sprejeti, posebno če smo v razvoj filma vložili veliko časa in energije, vendar moramo spoštovati želje naših protagonistov. Lahko pa seveda analiziramo vzroke za prekinitve.

Snemanje življenjskih zgodb in portretov močno posega v zasebnost naših pripovedovalcev in njihovih družinskih članov. V praksi njihovo zaupanje lažje pridobimo s čim manjšo ekipo.⁴ V slovenski vizualni etnografiji se je že pred desetletji izoblikoval ideal raziskovalec in snemalec v eni osebi. Za pogovor o intimnih temah pred kamero raziskovalec potrebuje veliko empatije, torej intelektualnega in čustvenega vživljanja v pripovedovalčeve življenjske situacije in čustvovanje (Ramšak 2003: 48–49), spet pa ne preveč, če želimo pripovedovalca spremljati prek vsebin, o katerih pripoveduje, in ga voditi mimo čustvenih brezen.⁵

Med snemanjem življenjske zgodbe v Domu upokojencev Tabor se je starejši pripovedovalec sredi pripovedi o svojem dinamičnem življenju in večplastnih identitetah čustveno povsem zlomil. Primorca v italijanski vojski so po kapitulaciji Italije zajeli Američani. Ker je znal angleško, se je zbližal z Američanom, ki ga je hotel rešiti pred gotovo smrtjo v bojih na severu Afrike, zato mu je priskrbel dokumente, da je ameriški državljani. Po koncu vojne je zaradi lažne ameriške identitete postal sumljiv socialistični oblasti, ki ga je več let vsak teden zasliševala, češ da je ameriški vohun. Očitno je snemanje vzbudilo boleče spomine na zaslišanja. »Saj vem, zakaj ste tu, poslala vas je Udba,« mi je rekel. Moje presenečanje ne bi moglo biti večje. Takoj sem izključila kamero in rekla, da mi je

3 SEM je leta 2011 postal Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine (NKD) v Sloveniji: koordinira evidentiranje in vpisovanje elementov NKD v slovenski Register NKD skupaj s sprejemanjem ukrepov varovanja, s strokovno podporo sodeluje tudi pri vpisovanju na Unescov Reprezentativni seznam NKD človeštva. Avtorica članka koordinira področje vizualne etnografije (glej Valentinčič Furlan 2015b; Spletni vir 3).

4 Med vizualnimi antropologi jo je prvi zagovarjal Jean Rouch (1975: 91), v Sloveniji pa je med etnologi prvi sam snemal Boris Kuhar.

5 Uporabljam moško obliko, a se nanašam tudi na osebe ženskega spola.

žal, če so ga moja vprašanja napeljala na tako razmišljanje. Ponudila sem mu kozarec vode in ponovila, da pripoved snemam za novo razstavo bližnjega etnološkega muzeja. Ker je bil še vedno precej depresiven, sem se vprašala, kako ga lahko napeljem na pozitivnejše misli. Spomnila sem ga na vse njegove življenjske uspehe, kot sem jih razbrala iz prvega dogovarjanja in njegove pripovedi: da je vsa tista zaslišanja preživel, vzgojil dva otroka in več desetletij skrbel za invalidno ženo, da se je pri sedemdesetih naučil uporabljati računalnik in da ga še vedno navdušujejo zanimiva opazovanja, kot je na primer prehod od najmanjših delcev našega planeta pa do širnega vesolja v filmčku, ki mi ga je pokazal pred snemanjem. Ko se je pomiril, sem ga vprašala, ali lahko pridem še kdaj. Želel je nadaljevati s pripovedovanjem in tedaj je iz svoje življenjske zgodbe izluščil bistvena spoznanja, ki jih je prenesel na svoje otroke.

V SEM smo po odprtju druge stalne razstave *Jaz, mi in drugi: podobe mojega sveta*⁶ začeli v njenem okviru razvijati razstavna programa Galerija portretov in Galerija pripovedovalcev. Pripovedi obiskovalcev snemamo v samem muzeju. »Intelektualni okvir« (Postma 2003: 107) so pripovedovalčeve identitete, torej razstavne teme na ravni posameznika. »Vizualni okvir« (Postma 2003: 111–112) predstavlja sam pripovedovalec v t. i. »dnevni sobi razstave«, kjer potekajo snemanje, pa tudi druženja, pogovorni dogodki in postavitve osebnih razstav. V »družbeni okvir« (Postma 2003: 109–110) so vključeni pripovedovalec in muzejska snemalna ekipa, ki jo sestavljamo prostovoljna kulturna mediatorja ter podpisana kot njuna mentorica in urednica zbirke (Valentinčič Furlan 2013: 361–366). »Časovni okvir« (Postma 2003: 112–113) obsega nekaj ur za vodstvo po razstavi in snemanje pogovora, seveda pa mnogi pripovedovalci pred tem premišljujejo, kako se bodo predstavili, pri čemer nekateri opravijo pravo inventuro svojega življenja. Pripovedovalci po snemanju podpišejo dovoljenje za objavo skrajšane pripovedi na razstavi in v Galeriji pripovedovalcev na spletni strani muzeja (Spletni vir 4). Upošteujemo njihove želje po varovanju identitete (npr. predstavitev osebe z začetnicami ali samo z imenom brez priimka) in zaupnosti, kar pomeni, da občutljivih tem ne prikažemo javnosti: pripovedovalka je na primer govorila o taborišču in ni želela, da jo ta tema predstavlja v javnosti; pripovedovalec je pred snemanjem povedal, da je bil posvojen in da o tem ne bo govoril pred kamero. Kulturna mediatorja sta dobro usposobljena za delo; del priprav je bila senzibilizacija. Mediatorja sta lastno življenjsko pripoved najprej predstavila pred kamero, nato pa smo skupaj analizirali posnetek. Pogovarjali smo se o tem, kako sta se počutila med snemanjem, ali je to vidno na posnetkih, po čem zaznamo, da je pripovedovalcu nelagodno, da postaja

utrujen, napet, razdražen, žalosten ipd. (Valentinčič Furlan 2013: 361–363).

Pri snemanju pripovedi, življenjskih zgodb in portretov je pogosto vpletenih precej čustev, posebno če so snemanja raztegnjena čez daljše časovno obdobje. Verjamem, da lažje pridobimo zaupanje in delo teče bolje, če sta si filmski protagonist in raziskovalec naklonjena ter čutita pristno zanimanje in medsebojno spoštovanje. Še posebno starejši ljudje se lahko na raziskovalce zelo navežejo in z njimi na nek način osmišljajo svoje življenje. Upokojeni slovenski ribič je ob snemanju življenjske zgodbe razkril svojo čustveno dilemo. Mene in kolegico je vprašal, ali je ravnal prav, da je v mladih letih ubogal starše in se ni poročil z italijanskim dekletom, v katerega je bil zaljubljen. Morda je tudi zaradi samskega življenja na stara leta ustvaril bogato zbirko slovenske ribiške dediščine, zato sva zaslutili, da naju v resnici sprašuje o pomenu svojega zbirateljstva. Odgovorili sva, da ne moreva presojati, kaj je v njegovem življenju pomembnejše in vrednejše; ker pa sva ga spoznali in snemali zaradi njegove ribiške zbirke, sva mu lahko iskreno zagotovili, da je njegovo življenjsko delo zelo pomembno za lokalno okolje in seveda tudi v nacionalnem okviru. Ta primer nazorno kaže, da komunikacija med raziskovalci in subjekti hkrati poteka na ravni razuma, čustev in vrednot.

Metodološki pristopi in etika

To poglavje bi pravzaprav sodilo na začetek prispevka, saj odločitve o metodologiji sprejemamo že pri načrtovanju raziskave, to pa nato prežema vse njene naslednje faze. Ker pa je tema nekoliko zahtevnejša, sem jo umestila za prvimi »ogrevanji«.

V Sloveniji etnografske filme večinoma še vedno snemamo s kombinacijo opazovalne (observativne) in participativne metode, podobno kot je pred dvema desetletjema opazil Naško Križnar (1996: 113). Opazovalni film metodološko pomeni, da snemamo z razdalje in ne posegamo v dogajanje, pri participativnem filmu pa smo sredi dogajanja in komuniciramo s subjekti.⁷ Vizualna antropologija je ob svojem uveljavljanju v 70. letih 20. stoletja ovrgla pozitivistično stališče, da film nevtrarno in objektivno beleži realnost, kot je veljalo v času odkritja filma in še v obdobju reševalne antropologije (Erlewein 2015: 30–33; Worth 1980: 17). Namesto kategorij »objektivnost« ali »resnica« se je uveljavil pojem »avtentičnost« (Hockings 1988: 214–215; Križnar 1996: 118). Vse glasnejša je bila zahteva po razkrivanju metod raziskave in okoliščin snemanja, posebno morebitnih rekonstrukcij in vplivov

6 Usmerjena je k človeku (tudi predmeti so podrejeni osebnim identitetam) in se vklaplja v paradigmo sodobnih muzejev, ki so poudarek premaknili s predmetov na ljudi (Hain 2000: 6).

7 Znana je etnografska metoda opazovanja z udeležbo (ang. *participant observation*), ko se raziskovalec s sodelovanjem v nekem dogodku ali delu zbliža z informatorji in podrobno seznanja z raziskovano temo. V participativnem filmu pa je poudarek na sodelovanju raziskovanih subjektov, in sicer ne zgolj med snemanjem filma, temveč tudi pri njegovem oblikovanju in uporabi.

prisotnosti snemalne ekipe na dogajanje. To naj bi raziskovalci obelodanili v spremnih besedilih k filmu (Heider 2006 [1976]: 116), pozneje pa so predlagali razkrivanje v istem mediju, v t. i. refleksivnem filmu, kjer pomeni nastajajo v odnosih filmski subjekt – raziskovalec – gledalec (MacDougall 1998: 85–91).

Opazovalnemu filmu so očitali oddaljeni pogled s slonokoščenega stolpa in zanikanje prisotnosti raziskovalca, kar obenem zanika tudi raziskovane subjekte. Participativni film je zapis srečanja in načinov sodelovanja med raziskovalcem in preučevanimi (MacDougall 1975: 119; Rouch 1975: 99). »Etični imperativ je zagotoviti, da udeleženci raziskave sodelujejo v procesu ustvarjanja znanja«, sploh kadar raziskujemo socialno ogrožene skupine in marginalne skupnosti (Warr v Cox idr. 2014: 5). Vizualni raziskovalec naj torej ljudem omogoči predstaviti njihov emski pogled,⁸ obenem pa mora tudi sam na tak ali drugačen način ostati prisoten v filmu. Gledalec lahko celovito situacijo razbere le, če lahko razpozna tudi raziskovalčevo stališče, zato so številni avtorji kritizirali »odsotnost« avtorja v filmih in predpostavko, da bodo filmi tako postali bolj nevtralni ali objektivni (Heider 2006 [1976]: 67–70; MacDougall 1975: 114).⁹

Zadnja leta prihaja do različnih interpretacij participacije v vizualni etnografiji. Leta 2012 je na simpoziju v sklopu Mednarodnega festivala etnografskega filma v Göttingenu prevladalo stališče, naj participacija označuje situacijo, ko raziskovalec omogoči filmskim subjektom, da sami upravljajo s tehniko in odločajo o vsebini filma; v nasprotnem primeru gre za sodelovanje (iz pogovora z Beate Engelbrecht). V SEM v sklopu koordinacije varstva nesnovne kulturne dediščine participacijo spodbujamo predvsem s promocijo filmov lokalnih okolij o lastni dediščini.

Pregled filmov na Unescovem seznamu nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 6) pokaže, da so pogosti avtorski filmi, ki jih Naško Križnar imenuje »ideološki« (Križnar 1996: 119), kot podzvrsti pa promocijski in turistični filmi. Poleg tega se je žal uveljavil zastarel produkcijski način, prežitek iz drugega obdobja nemega filma, ko kamere še niso snemale zvoka, v montaži pa je bilo že mogoče dodajati glasbo in zvočni komentar. V vizualni etnografiji je vsevedni avtoritativni komentar strokovnjaka že dolgo presežen, zato si vizualni antropologi prizadevamo, da tudi Unesco v naslednjih letih odpre vrata sodobnejšim prime-

rom participativnega filma (glej Valentinčič Furlan 2015c). Poglejmo si primer avtorskega poseganja v film. V sklopu projekta Galerija portretov sem se s predavateljem multimedije pogovarjala o možnostih sodelovanja s študenti multimedije. Ob ogledu mozaičnega portreta *Vesna* je pokroviteljsko pripomnil, da bi sam izjavo protagonistke »pokril« s posnetki vojne v Vietnamu, ki je časovno sovpadala z njenim rojstvom. To bi bila seveda povsem avtorska interpretacija, saj protagonistka svojega rojstva na noben način ne povezuje z vojno v Vietnamu. V vizualni etnografiji bi bila tovrstna intervencija sprejemljiva kvečjemu pri izdelavi avtoportreta.

O nehotenem vplivu raziskovalca na ljudi pred kamero priča izkušnja študentke vizualne antropologije, ki je na festivalu Dnevi etnografskega filma pokazala poetično posnet film *Človek narave in jaz* (2013). Romunski nabiralec, ribič in pesnik v prvi polovici filma idealistično slavi naravo in Romunijo, potem pa se film prelomi in protagonist družbeno kritično spregovori o izkoriščanju narave in Romunijo poimenuje vlačuga (Veraart 2013: 57). Protagonist je sprva hotel ustreči avtorici, ki se je navduševala nad naravo in njim kot človekom narave, obenem pa je čutil, da »bi lahko bil film boljši« (izjava iz filma; glej Spletni vir 7) in je v nadaljevanju izrazil tudi bolj kritične misli. V pogovoru po ogledu filma sem avtorico vprašala, kaj je povzročilo to spremembo v odnosu filmskega junaka. Povedala je, da ji je med snemanjem nepričakovano umrl ljubljani pes, kar jo je povsem potrl, vendar je šla vseeno na teren, ker gospod ni imel telefona in snemanja ni mogla prestaviti. Njena bolečina je zabrisala njeno prejšnje navdušenje, kar je portretiranca osvobodilo, da je lahko suvereno izrazil svoje kritične poglede. Dragoceno je, da je proces dokumentiran na filmu in reflektiran v razpravi (Veraart 2013) ter nas opominja, kako močno lahko nezavedno izražena pričakovanja raziskovalca, ki pogosto izvirajo iz njegovega lastnega pogleda na svet, vplivajo na obnašanje filmskih subjektov.

Iz zapisanega je verjetno že jasno, da ne verjamem v eno samo zveličavno resnico (Mensch in Maijer-van Mensch 2015: 96), ampak v večglasje, v toliko pogledov, kolikor je udeleženih posameznikov. Večglasje je norma v novi etnografiji (Ramšak 2003: 27), novi muzeologiji (Mensch in Maijer-van Mensch 2015: 56–58), transformiranih muzejih 21. stoletja (Black 2012: 212–215) ali post-muzejih (Starec 2010: 43–45). Večglasje dosegamo s participacijo obiskovalcev in vključevanjem prej spregledanih družbenih skupin. Mojca Ramšak zapiše, da so zapisovalci življenjskih zgodb aktivni interpreti, sami sebi etnografi (Ramšak 2003: 28). Podobno tudi avtorji filmskih pripovedi in osebnih razstav v SEM sami interpretirajo svoje identitete in lastno dediščino. Vizualni antropologi, etnologi in muzealci sestopimo s položaja avtoritete, da lahko ustvarjamo participativno okolje, spodbujamo razmislek in dialog ter širimo ozaveščanje o družbeni odgovornosti (Black

8 »Emsko« pomeni znotrajkulturno, torej tako, kot vidijo preučevani, »etsko« pa opisuje pogled znanstvenika oziroma zunanega opazovalca.

9 Podobno zahtevo o navzočnosti raziskovalca v pisnih etnografijah predstavi Mojca Ramšak (2003: 57). V slovenski etnologiji participacijo nazorno udejanja Marija Makarovič, ki je v svojih zadnjih delih avtorje življenjskih zgodb podpisala kot soavtorje knjige (glej npr. *Resnice posameznikov* iz leta 2008). V muzeologiji je primer participacije ciklus osebnih razstav obiskovalcev (Spletni vir 5), ki jih SEM razvija ob drugi stalni razstavi *Jaz, mi in drugi: podoba mojega sveta*.

2012: 224–237; Valentinčič Furlan 2015a: 197; Erlewein 2015: 32; Mensch in Majer-van Mensch 2015: 61).

Etika pri strukturiranju filma in montaži

Metodologija, vsebina in način snemanja v grobem že določijo osnovno strukturo filma in precej omejijo možnosti strukturiranja, ki jih ponuja montaža. Z etičnega vidika nas v montaži vodi odgovornost do teme, ljudi na posnetkih, gledalcev in (so)avtorjev, ne nujno v tem vrstnem redu. Odgovornost do obravnavane tematike predvideva, da jo skušamo prikazati celovito ter v skladu z avtentično situacijo na terenu. Načeloma smo v etnografskih filmih zavezani strokovnosti, iskrenosti, avtentičnosti, transparentnosti in mehčanju stereotipov.

Odgovornost do ljudi na posnetkih se zrcali v želji film oblikovati tako, da subjekti ob ogledu »prepoznajo« svojo dediščino, znanje, delo, svoj portret, da se lahko poistovetijo s filmsko upodobitvijo. Vedno mi je v zadoščenje, če so protagonisti zadovoljni s prikazanim, na primer: »*Točno tako je, ko delam vrata!*« ali »*Dobro ste izbrali za objavo.*« Pomembno pa se mi zdi tudi, da gledalci razumejo film in razberejo sporočila.

V montaži oblikujemo pripovedni lok filma, ki v primeru delovnega postopka ali šega največkrat sledi kronologiji, pri konceptualnih filmih pa montažnemu načrtu. Avtorske filme pogosto montirajo v skladu z dramsko strukturo grške tragedije: zasnova, zaplet, vrh (preobrat), razsnova in razplet. Tako na primer pri dokumentarnem filmu *Bizoviške perice*¹⁰ (1959) Jožeta Bevca (po raziskavi Pavle Štrukelj) zaslutimo, da je bila v strukturo delovnega procesa – perice v Ljubljani zberejo umazano perilo, ga v Bizoviku operejo na roke, posušijo na vetru in lepo zloženega vrnejo strankam v mestu – verjetno vrinjena ploha. Ta grozi, da bo zmohčila skoraj suho perilo, s čimer je avtor ustvaril dramsko napetost. Pri etnografskih filmih dramsko strukturo lahko vsebuje sam dogodek (glej npr. film *Cerkljanska laufarija*; Spletni vir 8) in je načeloma ne ustvarjamo umetno.

Etnografske filme v primerjavi z dokumentarnimi ali avtorskimi odlikuje večja zavezanost etičnemu premisleku odnosov v nastajajočem filmu, odgovornosti do širše družbe in mehčanju stereotipov. V dokumentarcu *Aleksandrinke* (2011; glej tudi Valentinčič Furlan 2012b) je avtor vrhunec filma gradil na občutljivi temi biološkega in družbenega materinstva do jilj, ki so svoje dojenčke pustile doma in šle v Egipt dojit otroke bogatih družin. S tem pa je utrjeval stereotip o aleksandrinkah kot ženskah vprašljive morale, ki so ga raziskovalci in potomci aleksandrink uspeli zrahljati šele v 21. stoletju. Na filmski projekciji v SEM, ki mu je sledil pogovor z avtorjem in raziskovalko aleksandrink Dašo Koprivec, je slednja osvetlila širši družbeni in časovni kontekst: izpostavila

je majhen delež do jilj med aleksandrinkami, razširjenost najemanja do jilj v višjih slojih po Evropi in solidarnost med revnejšimi materami (če porodnica ni imela mleka, je njenega otroka do jila sestra, soseda, prijateljica). Kot je poudarila, je te ženske v Egipt pogosto poslala družina, da bi rešile zadolženo kmetijo pred rubežem, mnoge pa so otroke vzele k sebi takoj, ko so jih lahko. Avtor je pojasnil, da v filmu ni uporabil najbolj boleče zgodbe zapuščenih otrok, vizualni antropolog pa bi morda žrtvoval še več čustvene izpovednosti filma, da bi jeziček na tehtnici prevesil proti dekonstrukciji stereotipnih pogledov.

Odgovorno je tudi, da izberemo temi primeren slog. Znanstvenemu aparatu v znanstvenih člankih so v etnografskem filmu sorodni podatki o kraju in času snemanja ter protagonistih. Možna so tudi pojasnila v uvodnih napisih ali mednapisih, če ocenimo, da gledalcem olajšajo razumevanje filmske zgodbe.

Celovitost prikazane teme je ideal, naj bo to šega, delovni postopek, družbeni prostor, identitete neke skupnosti ali življenjska zgodba, čeprav glede na okoliščine in kontekste pogosto uporabimo zgolj izbrane dele. Za prikazovanje na razstavi pogosto izberemo le določen izsek filma, ker je širši kontekst predstavljen že z drugimi mediji, največkrat z besedilom in fotografijami. Izkušnje kažejo, da v sklopu razstave nima smisla prikazovati daljših kompleksnih filmov; bolje jih je umestiti v posebno sobo ali pa jih prikazati v spremljevalnem programu in jih po možnosti predstaviti s pogovorom z avtorji ali razpravo o izbrani problematiki. Filmske odlomke avtorji prikazujemo tudi ob referatih, da pojasnimo izbrani vidik ali podpremo določeno trditev.

Ko smo v SEM prevzeli koordinacijo varstva nesnovne kulturne dediščine, smo se soočili z Unescovo časovno omejitvijo filmov na pet do deset minut (Spletni vir 10). V začetku smo enote dediščine za slovenski Register nesnovne kulturne dediščine prikazali z izbranimi filmskimi izseki najbolj značilnih delov dogajanja ali postopka,¹¹ zadnja leta pa se raje odločamo za zgoščen filmski prikaz celotnega dogodka ali postopka.¹² Pri tem se zavedamo, da etnografski filmi lahko celoviteje razišejo nesnovno kulturno dediščino in njene nosilce (Valentinčič Furlan 2015b: 100).

Razkrivanje in prikrivanje identitete v etnografskih filmih

Velika, morda celo največja moč etnografskega filma je v tem, da nadvse jasno pokaže identiteto človeka, tako v sliki (obraz, mimika, roke, gestikulacija, postava, obleka, gibanje) kot z zvokom (človeka prepoznamo po glasu,

11 Film *Obhodi kurentov* (Spletni vir 9) na primer pokaže prihod kurentov k dvema hišama, saj ta sledi enotnemu vzorcu.

12 *Cerkljanska laufarija* (Spletni vir 8) je bolj kompleksna šega, sestavljena iz procesije, iskanja lesenega bota in obsodbe pusta.

10 Film (nemo) predvajamo v SEM, na razstavi *Jaz, mi in drugi: podo-be mojega sveta*.

tudi če ga ne vidimo), navadno pa tudi z navedbo imena in priimka, morda funkcije in ustanove ter kraja in časa snemanja. Če želimo zaradi občutljivosti zaupnih podatkov zavarovati identiteto in integriteto pripovedovalca, je najbolje, da posnetkov pripovedi ne prikazujemo ali pa jih sploh ne naredimo. Sociologi v vizualnih raziskavah anonimizirajo ljudi z zameglitvijo ali prekrivanjem dela slike, posebno pri obravnavi mladoletnih subjektov in družbeno občutljivih tem, kot so nasilje, mamila, zlorabe ipd. (Wiles idr. 2008). Antropologi se upravičeno sprašujejo, ali s tem ne izgubimo bistva vizualnih podatkov, zlasti če je anonimizacija v nasprotju z željami subjektov (Prosser idr. 2008: 15). Osebo bi v takih primerih zaupno pripoved transkribirala in objavila samo dele, ki ne bi škodovali raziskovanim subjektom ali njihovim bližnjim (Ramšak 2003: 140–149; 2014: 16–18).

Pri snemanju pripovedi za Galerijo pripovedovalcev ugotavljamo, da je samorazkrivanje identitet protagonistov zelo raznoliko in večplastno. Velika večina pripovedovalcev odprto govori o lastnih identitetah, zaznali pa smo tudi vzorec neizpostavljanja fizičnih posebnosti, ki so vidne na posnetkih. Tetraplegik je sicer omenil »vozek« (invalidski voziček), bolj kot lastno oviranost pa je poudarjal dinamičnost in preseganje omejitev vseh vrst. Močno slabovidna oseba je govorila predvsem o notranji osvobojenosti od vsega (ljudi, stvari, dejavnosti, vrednot), ki gre tako daleč, da je na vprašanje »Kdo ste?« odgovorila: »Jaz sem!« brez vsake identitetne oznake. Spraševalka spoštuje notranjo naravnost pripovedovalcev in ne dreza v tisto, kar je očitno, vendar čuti, da ne želijo izpostavljati. Obenem pa se nam je pri montaži večkrat pojavljal dvom, ali morda ne bi bilo bolj osvobajajoče ljudi odprto vprašati tudi o ozadju teh očitnih fizičnih danosti, ki nakazujejo njihove življenjske preizkušnje in so jih predvidoma sooblikovale v to, kar danes so. Ko smo svojo dilemo *post festum* naslovili na enega od pripovedovalcev, je izjavil, da med snemanjem ne bi odgovoril na tako vprašanje, na splošno pa bi bilo sogovornika najbolje pred začetkom snemanja vprašati, ali je pripravljen govoriti tudi o svojih senzornih oziroma gibalnih omejitvah.

Spoštljivo prikazovanje ljudi v etnografskem filmu med drugim predvideva prikazovanje celih teles in celih dejanj (Heider 2006 [1976]: 78–85, 114). Izogibamo se skrajnim zornim kotom, kot so spodnji rakurz (pogled od spodaj) ali zgornji rakurz (pogled zviška) (Heider 2006 [1976]: 105). Prav tako ni zaželeno snemanje obrazov z objektivom, ki spremenijo razmerja obraza, na primer z izrazitim teleobjektivom ali z ribjim očesom. Etnologi se s kamero pripovedovalcu redko približujemo bolj, kot je v navadi ob srečanju ali pogovoru, ko vidimo človeka v velikem planu (glava, obraz), bližnjem (do prsi) ali srednjem (do pasu). Osebo »govoreče glave« še vedno zelo rada gledam, zato mi ni blizu praksa nekaterih avtorjev, da pripovedi od začetka do konca pokrijejo z »nevtralnimi« posnetki istega

človeka, ki hodi ali počne nekaj drugega v drugem okolju. S tem namreč gledalcu odtujimo številne podatke o pripovedovalčevih identitetah in načinu komunikacije.

Pred leti je SEM gostil umetniško razstavo *Flančanje* (2004; Spletni vir 11), ki je nastala v produkciji Slovenskega centra za ustno zgodovino. Ta je z nekaj humorja in simboličnim vzgajanjem *flanc* v jogurtovih lončkih prespraševala interdisciplinarnost ustne zgodovine. Premešali so strokovne, znanstvene in umetniške pristope ter vsebine skušali zapakirati kot strokovno delo. Na razstavo so vključili tudi video posnetek pripovedi o družbenem pomenu nekdanjih *flančnikov*, ki so ga zmontirali tako, da smo pripovedovalca precej časa gledali v detajlih: izrez govorečih ust, posnetek enega očesa ipd. To »seciranje govorca« je razkrilo, da so umetniki stroko posnemali na ravni vsebine, niso pa dekodirali metodološkega in etičnega vidika vizualne etnografije. Vsebina, metodologija in etika so v etnografskem filmu nedeljiva celota.

Zaščita intelektualne lastnine in vizualna cenzura

Občasno se pri produkciji etnografskih filmov pojavi tudi vprašanje varovanja intelektualne lastnine. V Idriji so v nekem podjetju dovolili snemanje enega od zaposlenih za film *Iz preteklosti za prihodnost Ledinske planote* (1999) pod pogojem, da vidijo posnetke in selektivno odobrijo uporabo. Po pregledu gradiva so dovolili uporabo bližnjih kadrov protagonista ob tekočem traku, ne pa posnetkov, kjer je bila vidna cela proizvodna linija. Podjetje je namreč pred časom doživelo industrijsko vohunjenje: ko jih je obiskala kitajska delegacija, je član skupine z malo kamero posnel proizvodne sisteme in postopke, nekaj mesecev pozneje pa so Kitajci že izdelovali enak izdelek po precej nižji ceni in jim prevzemali tržišče. Sorodno izkušnjo smo imeli ob pripravi razstave *Vrata, prostorski in simbolni prehodi življenja* (2013). Avtorica Polona Sketel je želela vključiti tudi posnetke izdelave moderno oblikovanih reliefnih kovinskih vrat, s čimer se je lastnica podjetja načeloma strinjala, avtorstvo novega izdelka pa je zaradi strahu pred krajo ideje nameravala zaščititi tako, da nekaterih ključnih delov izdelave ne bi posneli. Snemanju smo se navsezadnje odpovedali, saj bi imel film več lukenj kot vsebine.

Zanimiv primer vizualne (samo)cenzure je povezan s filmom za Unescov Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva. Ko se je nominacijski dosje Škofjeloškega pasijona (Spletni vir 12) leta 2014 vrnil v dopolnitev, so Škofjeločani iz filma izrezali prizore bičanja in križanja Kristusa, ker Unesco v novejših priporočilih odsvetuje uporabo posnetkov orožja in nasilja (Spletni vir 13). Zdaj film zamolči bistvo pasijona, ki vendarle temelji na nasilni biblijski zgodbi, in tako postane »brezzobi tiger«. Navedeni primer ne spada med etnografske filme, lahko pa stroko spodbudi k razmisleku: vizualni antropolog bi v primeru neodvisnega raziskovalnega filma ravnal po strokovni presoji in profesionalni etiki.

Avtorski in producentski deleži

Izredno pomembno vprašanje pri etnografskem filmu je odgovornost do navajanja avtorskih deležev. V slovenskih etnografskih filmih in urejenih terenskih posnetkih so najpogostejše navedeni naslednji avtorski prispevki: raziskava (strokovno vodstvo), snemanje, montaža; občasno še zamisel, mentorstvo in uredništvo zbirke. V etnografskem filmu scenarista in režiserja v klasičnem smislu ni, saj na terenu s kamero pogosto sproti odkrivamo dogajanje, vodi pa nas razvoj dogodkov, ki ga ne moremo vselej predvideti. Po drugi strani ti dve produkcijski vlogi predvidevajo Cobiss¹³ in podobne matapodatkovne baze. Poleg tega jih pogosto vrednotijo višje kot druge avtorske deleže.

Etično in tudi pravno je sporno, če si eden od avtorjev pripiše celotno avtorstvo, na posnetkih pa potem vidimo in slišimo, da je bilo avtorjev več.¹⁴ Posebno v Sloveniji so producenti etnografskih filmov večinoma strokovne, znanstvene in pedagoške ustanove, v kateri nastajajo filmi.¹⁵ To povečuje pomen filma oziroma ga umešča v resno in načrtno strokovno delo. Dolgoročno se tako ohranja povezava med izdelki določene produkcijske ustanove, razviden pa je tudi strokovni vpliv oseb, ki so odgovorne za filmsko produkcijo.

Prvi zaplet s producentsko vlogo, povezan s Slovenci, sega v leta pred prvo svetovno vojno, le da tedaj funkcija producenta še ni bila (pri)znana. Anton Codelli je v severnem Togu finančno podpiral snemanje igranega filma *Bela boginja iz Wangore* po scenariju svoje matere Rozalije in v režiji Nemca Hansa Schomburgka. Obenem je filmsko ekipo spodbujal, naj vzporedno posname dokumentarno gradivo o načinu življenja tamkajšnjih ljudstev.¹⁶ Ob nenadnem začetku prve svetovne vojne se je za igranim filmom izgubila vsaka sled, ohranili pa so se nekateri dokumentarni posnetki, ki jih je režiser po vojni zmontiral in predstavil nemški cenzorni komisiji v Berlinu. Codelli je tožil Schomburgka, da bi ta priznal njegov finančni vložek, vendar se je režiser izgovarjal, da se je večina gradiva izgubila, on pa je povsem obubožan (Valentinčič Furlan 2010: 220–222).

Tudi sodobna Unescova praksa v sklopu snemanja nesnovne kulturne dediščine predvideva le izjave avtorjev o odpovedi oziroma prenosu avtorskih pravic (*Cession of rights*) popolnoma pa spregleda vlogo producentov. V iz-

javo za slovenski register smo dodali tudi producente ter natančneje opredelili pravice avtorjev in producentov. Ti neizključno¹⁷ prenesejo zgolj materialne avtorske pravice (odpovedo se nadomestilu), medtem ko moralne avtorske pravice po *Zakonu o avtorski in sorodnih pravicah*¹⁸ niso prenosljive (Trampuž, Oman in Zupančič 1997; Valentinčič Furlan 2015b: 103).

Unescovo globalno varovanje nesnovne kulturne dediščine sicer dojemam kot od zgoraj navzdol voden politični projekt, ki stroko angažira za dokaj uniformirano raziskovanje in varovanje. Zato se mi zdi nadvse pomemben neodvisen položaj stroke in znanosti, da spremljata to pestro dogajanje in argumentirano uveljavljata strokovne, etične in pravne odgovornosti.

Avtorske pravice pri prikazovanju filmov in različnih uporabah posnetkov

V Sloveniji so samostojne predstavitve etnografskih filmov dokaj redke, mnogi so premierno predstavljeni na Dnevih etnografskega filma. Muzeji imajo dodaten, specifičen predstavitveni kanal v sklopu razstav.¹⁹ Sodobna tehnologija omogoča interaktivni dostop do filmov in pripovedi, kar daje uporabnikom možnost individualnega ogledovanja vsebin na zahtevo. Ko prikazujemo film ali odlomek na razstavi, je osnovna zahteva predstaviti dovolj informacij o filmu ob ekranu (naslov, avtorji, producent, trajanje posnetka);²⁰ metapodatke smo dolžni objaviti tudi zaradi spoštovanja avtorskih in producentskih deležev (Valentinčič Furlan 2010: 235). Zadnja leta narašča število objav na spletnih straneh ustanov in projektov, ki pa pri nekaterih avtorjih sprožajo številne etične, strokovne in pravne pomisleke.²¹ Vse objave etnografskih filmov zaznamuje značilna dvojnost: avtorje ščiti *Zakon o avtorski in sorodnih pravicah*, protagoniste pa zgolj etika vizualnih raziskovalcev. Kljub temu doslej v Sloveniji še nismo zaznali kršitev.

Za pripovedi v Galeriji obiskovalcev smo zaradi narave projekta in objave na spletni strani SEM (Spletni vir 4) sprejeli hitrejši način odobritve objave: pripovedovalca obvestimo, da je zmontirana pripoved objavljena na spletni strani, in preverimo, ali se strinja z izborom. Doslej še

13 Cobiss omogoča vpisovanje raziskovalnih in dokumentarnih filmov, zvočnih in video posnetkov pod oznako 2.18 (glej Spletni vir 14).

14 To smo opazili pri nekaterih filmih, prijavljenih na festival Dnevi etnografskega filma.

15 Produkcija etnografskih filmov v Sloveniji poteka na Inštitutu za slovensko narodopisje Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, v SEM in drugih muzejih ter na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (navajam po kronologiji ustanavljanja profesionalnih delovnih mest v vizualni antropologiji).

16 Odlomke iz filma *V nemškem Sudanu* (1913/14) je mogoče videti na drugi stalni razstavi SEM.

17 Neizključni prenos pomeni, da avtorji in producenti še naprej lahko uporabljajo svoj film.

18 Moralne avtorske pravice so obravnavane v 16.–20. členu, materialne avtorske pravice v 21.–33. členu, avdiovizualna dela pa podrobneje v 103.–110. členu.

19 Oktobra 2015 je bila temu posvečena mednarodna konferenca Film na etnografskih razstavah v Narodnem muzeju Danske v Kopenhagenu; v pripravi je monografska publikacija.

20 Za prvo stalno razstavo *Med naravo in kulturo* smo podatke o 73 enotah v 19 kolažih objavili v knjižici, da ne bi obremenjevali filmov z dolgimi zaključnimi napisi (Spletni vir 1); podobno tudi za multivizijo *Kdo sem, kdo smo?*

21 Avtorske in producentske pravice v vizualni etnografiji, muzeologiji in še posebno pri spletnih objavah si zaslužijo poglobljenejšo obravnavo.

ni bilo zahteve po popravkih. Pripovedovalce predstavljamo z najbolj izpovednimi deli pripovedi, pri čemer sledimo načelu, da bolj ko se jim »svetijo oči«, pomembnejši del svojih identitet razkrivajo.

Na razstavah v SEM pogosto uporabljamo tudi gradivo drugih avtorjev in producentov (etnoloških in muzejskih ustanov, filmskega arhiva, javnih televizij in ljubiteljskih snemalcev). Dovoljenja vedno uredimo vnaprej. Tudi za Register nesnovne kulturne dediščine avtorji in producenti večinoma dovolijo objavo svojih filmov, pri čemer materialne avtorske pravice prenesejo na Ministrstvo za kulturo RS (upravljalca registra) in na koordinatorsko varstvo nesnovne kulturne dediščine – SEM. V vizualni etnografiji se vsaj v Sloveniji ni uveljavila ideja »ustvarjalne gmajne« (*creative commons*), s katero avtorji dovolijo prost dostop do svojih avtorskih del za nekomercialno uporabo brez možnosti predelave.

Ko smo v SEM pripravljali prvo stalno razstavo *Med naravo in kulturo* (2006), je kolegica želela prikazati tudi kratek kader iz etnografskega filma *Galjevica* (1977), v katerem mlajša ženska leži na divanu. Postavilo se je vprašanje, kaj je pri filmu najmanjša enota, ki lahko gledalcu prenese pomen. Menim, da je to zaključena sekvenca (lahko tudi t. i. kader sekvenca), medtem ko bi bil nekaj sekund dolg statični prizor iztrgan iz konteksta in na razstavi ne bi mogel pričati o bivalni kulturi določenega okolja. Avtorji filma uporabe niso dovolili iz etičnih razlogov, da gledalci ne bi dobili negativnega vtisa o socialno šibkejšem okolju.

Pri uporabi odlomkov našega strokovnega filmskega gradiva v izdelkih drugih avtorjev in producentov velja razmisliti, ali je uporaba smiselna in utemeljena ter ne škoduje ljudem na posnetkih ali avtorjem. Navadno to presojamo po scenariju ali konceptu filma, če pa se končni izdelek razlikuje od njiju, lahko zahtevamo popravke. Še bolje je izkoristiti pravico do vpogleda v izdelek pred objavo. Filmski citati morajo biti opremljeni z osnovnimi podatki ob filmskem vložku in s polnimi podatki o filmu v zaključnih napisih.

Etično sporne so tudi promocijske akcije, ki se »lepijo« na arhivske in etnološke filmske posnetke na spletnih straneh. Vizualna etnografija in trženje se zaradi občutljivosti gradiva in etične odgovornosti izključujeta. Pred leti so na neki univerzi želeli financirati izdelavo etnografskih filmov, ki bi bili obenem promocijski filmi za lokalna podjetja – sofinancerje produkcije. Etnografski in promocijski film sta zvrsti filma, ki se razlikujeta po pristopu, metodologiji, etiki in ciljih, zato so tako produkcijsko prakso kmalu ukinili. Na spletni strani Unesca (Spletni vir 6) so mnogi zgodnji filmi o nesnovni kulturni dediščini bolj podobni promocijskim kot strokovnim izdelkom, zato je Unesco objavil priporočilo, naj predstavitevni filmi dediščino kontekstualizirajo in ne oglašujejo (Spletni vir 13; Valentinčič Furlan 2015b: 102).²²

Odgovornost do gledalcev in javnosti

Vizualni antropologi so o gledalcih začeli razmišljati v zadnji četrtini 20. stoletja, ko se je uveljavljal participativni film. Med prvimi tovrstnimi objavami sta članka Jeana Roucha in Davida MacDougalla v monografiji *Načela vizualne antropologije* (*Principles of visual anthropology*, prva izdaja 1974); ta je postavila temelje akademski poddisciplini in je še danes ena najbolj citiranih in največkrat ponatisnjenih knjig vizualne antropologije. Če so avtorji gledalcem sprva pokroviteljsko pripisovali pasivno sprejemanje filma (MacDougall 1975: 118–119), pri participativnem filmu smatrajo, da gledalci aktivno sodelujejo pri razbiranju pomenov (MacDougall v Grimshaw in Papastergiadis 1995: 40).

V tujini so nekateri vizualni antropologi specializirani za raziskovalne etnografske filme, drugi pa za medijsko izdelane filme za javne televizije. Nekateri znajo prilagoditi koncept filma različnim ciljnim publikam. Metje Postma je kmečko delo s konji najprej posnela za etnografski film, potem pa je temo in metodologijo priredila izdelavi narativnega dokumentarca za širšo javnost ter upoštevala mnenje producenta, da na televiziji nihče ne bo gledal dve uri oranja. V etnografskem filmu se je osredinila na delovne postopke, v narativnem pa je v ospredje postavila odnos med človekom in živaljo (Postma 2006). V Sloveniji zaradi relativno majhne produkcije etnografske filme večinoma delamo za strokovno in zainteresirano splošno javnost. Zavezanost do gledalcev (in teme) sama udejanjam tako, da poskušam med snemanjem razbrati bistvo dogodka in poiskati gledišče z dobrim pregledom dogajanja, kar pri množičnih dogodkih lahko pomeni, da sem precej izpostavljena. Odgovornost do gledalcev občasno postavim celo nad odgovornost do protagonista in načelno nevmešavanje v dogajanje. Ob snemanju izdelovalca pisanic sem zamudila prve sekunde postopka in ga – zaradi zavedanja, da bo ta kader verjetno odprl film ali sekvenco – prosila, naj začetek ponovi. V trenutku sem presodila, da postopek rutinsko obvlada in tako ne bom zmotila njegove koncentracije. Kadar sem med montažo filma v dvomu, ali bodo gledalci razumeli potek dogodkov in funkcije filmskih likov, pogosto kakega sodelavca ali znanca zaprosim za ogled in povratno informacijo ter po potrebi dodam pojasnila v mednapisih.

Ob soočenju z begunci v septembru 2015 smo se v SEM pogovarjali o sodelovanju z begunci, tudi o možnosti snemanja. Osebnostno se mi zdi neetično snemati ljudi, ki so v hudi človeški, materialni, politični in humanitarni stiski, še bolj pa se zavedam možnega negativnega vpliva takih posnetkov na gledalce.²³ Slovenska javnost ima izrazito

²² Razen dveh je vseh 391 elementov na Unescovih seznamih in v registru nesnovne kulturne dediščine predstavljenih tudi s filmom.

²³ Mojca Ramšak (2003: 138) obravnava podobne primere raziskovanja travmatiziranih ljudi: težko upravičimo, da bodo imeli begunci koristi od naše raziskave, bolj verjetno jih bomo dodatno obremenili.

polarizirano mnenje o beguncih, zato sem ocenila, da lahko etnologi in antropologi za zmanjšanje nestrpnosti naredimo več, če snemamo portrete članov društva Up. To so nekdanji begunci, ki so se že vključili v našo družbo, znajo naš jezik in poznajo kulturne kode, imajo službe ter so most med svojimi in slovensko kulturo. Prikazovanje takih portretov je družbeno odgovorno, saj lahko »obenem posredujejo neznano in poudarijo skupne značilnosti človeškega« (Postma 2006: 351, poudarek v izvirniku). Taki filmi bodo lažje prepričali posameznike iz sive, neopredeljene sredine, da postanejo strpnejši do Drugih in jih uzrejo kot soljudi.

Med vizualnimi antropologi je konec prejšnjega stoletja potekala razprava, da javnost film občasno razume povsem drugače, kot je bil avtorjev namen: čeprav je film neko ljudstvo prikazal spoštljivo in z dostojanstvom, je avtor razočaran ugotavljal, da je pri gledalcih s predsodki samo utrdil stereotype in stopnjeval njihovo nestrpnost.²⁴ Jay Ruby je o sprejemanju ljudstev tretjega in četrtega sveta ter filmov o njih v Združenih državah Amerike zapisal, da večinski srednji sloj na ta ljudstva gleda predvsem na dva načina: kot na plemenite divjake, kar izraža idealizirano mnenje, da bi jim bilo bolje, ko bi jih »zahodnjaki« pustili pri miru; ali pa kot na neplemenite divjake, kar je hegemonski pogled na Druge kot zaostale obupance, ki hočejo tisto, kar imamo na Zahodu. Drugi pogled pripiše tudi misijonarjem in mirovnim silam (Ruby 1996: 196); oba pa vidi kot pokroviteljska in neetična. Pri takih gledalcih ogled etnografskega filma s spoštljivim prikazom Drugih lahko povzroči hud notranji konflikt, ki ga mnogi razrešijo v prid prvotnih predsodkov, posebno če jih je družinsko in lokalno okolje utrjevalo dlje časa. V slovenski družbi lahko podobna stališča opazimo v odnosu do Romov, delavcev iz nekdanjih jugoslovanskih republik in v zadnjem času do beguncev, zato je potreben tehten razmislek raziskovalcev, kako se lotiti njihovih filmskih portretov. Stereotipne poglede in etnocentrizem lahko presežemo z manj avtoritarnimi filmi, večglasjem in odprto refleksijo, ki bodo pri gledalcih zbudili več empatije in razmisleka ter jim tako omogočili premagati medkulturno vrzel (Ruby 1996: 196).

Osebna in poklicna etika se prepletata

O osebni etiki v razmerju do poklicne sem razmišljala, ko smo na Dnevih etnografskega filma predvajali film o vsiljenih porokah v Afriki: mladoletna žena je zbežala k staršem, ker jo je mož pretepal, starši pa so jo poslali nazaj. Mladi afriški antropolog je snemal dogajanje in vanj ni posegel, ker je bil del kulturnega koda. Sama v taki situaciji ne bi mogla ostati nevtralna, obenem pa ne bi mogla zaščititi

pretepenega dekleta ali ga odpeljati na varno. Ob tem filmu sem sklenila, da ne bom raziskovala tem, ki so zame etično sporne, ker bi me to preveč razdvajalo in posledično tudi škodovalo raziskavi. Raje izbiram raziskovalne teme, ki mi prinašajo intelektualno, etično in osebno zadovoljstvo.

Mnogi vizualni antropologi so družbeno angažirani in se pogosto lotevajo projektov, katerih osnovni cilj je pomagati določeni skupnosti v političnem boju za njene pravice. Sama jih po eni strani občudujem, po drugi pa se zavedam, da družbeni angažma lahko močno presega raziskovalne dejavnosti ter posega v zasebnost in integriteto ljudi, ki smo se jim namenili pomagati. Etično sporno bi se mi zdelo, če bi naša pomoč ljudi pasivizirala ali če bi jim mi začeli narekovati agendo.

Primer velike zavezanosti filmskemu subjektu je razkrila makedonska kolegica, ki je skupaj z norveškim antropologom posnela filmski portret makedonskega najstnika. Mati vdova mu ni mogla omogočiti šolanja, služb pa v Makedoniji ni bilo; njen brat, fantov stric, ki bi v tradicionalni kulturi prevzel odgovornost zanj, v filmu izjavi, da bi morala zanj poskrbeti družba (spomin na čase socializma in samoupravljanja?). V resnici je po zaključku snemanja soavtor filma osemnajstletnika sprejel v svoj dom na Norveškem, kjer se uči jezika, našel pa si je tudi službo in razmišlja o študiju.

Zaključujem z razmislekom o tem, kako ozaveščam etične dileme, kako jih sploh zaznam oziroma začutim. Včasih takoj »preberem« situacijo in razumem, kaj je etično občutljivo, spet drugič pa se najprej pojavi občutek, da nekaj ni v redu, potem pa razmišljam, se pogovarjam z ljudmi, ki so vključeni v vizualno raziskavo, in s kolegi ter pregledam strokovno in znanstveno literaturo. Pomagam si z vprašanji: je to dobro za ljudi na posnetkih, za raziskovano temo, je v skladu s poslanstvom SEM in z mojimi vrednotami, bo film »deloval« (bo publika razumela sporočilo)? Vprašanja se v bistvu pokrivajo s štirimi glavnimi odgovornostmi po Jayu Rubyju: do sebe in teme (da se približamo naši viziji), do filmskih subjektov, do ustanove, ki financira naše raziskovalno delo, in do zamišljene ciljne publike (Ruby 2000: 141).

Povečanje občutljivosti za mejo med etičnim in neetičnim, dovoljenim in nedovoljenim pogloblja razumevanje preučevane tematike in ljudi. Ob snemanju mozaičnega portreta za razstavo v SEM sem ugotavljala, da protagonistka ni dovolila snemati tistega, kar je želela ohraniti kot polje svoje zasebnosti ali zasebnosti staršev. Ko sem jo o tem povprašala, mi je razkrila življenjsko filozofijo svojih staršev, naj se ne izpostavlja preveč, ki je med Slovenci pravzaprav dokaj razširjena.

Po vsaki etični dilemi, sploh če o njej odprto spregovorimo z vsemi vpletenimi in najdemo rešitev, ki je sprejemljiva za vse, se z njimi na novo povežemo, poveča se zaupanje med nami in v skupno delo, navsezadnje pa tudi osebno in raziskovalno zorimo.

²⁴ Sarah Drew koncept »smrti avtorja« v literaturi prenese tudi v polje vizualne etnografije: ko je vizualna objavljen, imajo raziskovalci in subjekti relativno malo nadzora nad tem, kako jo razumejo drugi posamezniki (Cox idr. 2014: 12).

Literatura

- BARBASH, Ilisa in Lucien Taylor: *Cross-cultural filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BLACK, Graham: *Transforming museums in the twenty-first century*. Abingdon in New York: Routledge, 2012.
- COX, Susan idr.: *Guidelines for ethical visual research*. Melbourne: School of Population and Global Health, The University of Melbourne, 2014; <http://eprints.ncrm.ac.uk/1673/>, 9. 7. 2016.
- ERLEWEIN, Nancy-Shina: Nesnovno je važno: Metodologije v vizualni antropologiji in dokumentacija nesnovne kulturne dediščine / Intangible Matters: Methodologies in visual anthropology and the documentation of intangible cultural heritage. V: Nadja Valentinčič Furlan (ur.), *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and presenting intangible cultural heritage on film*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2015, 25–37.
- GRIMSHAW, Ana in Nikos Papastergiadis: *Conversations with anthropological film-makers: David MacDougall*. Manchester: University of Manchester, 1995.
- HAIN, Hilde: *The museum in transition: A philosophical perspective*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2000.
- HEIDER, G. Carl: *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press, [1976] 2006.
- HOCKINGS, Paul: Ethnographic filming and the development of anthropological theory. V: Paul Hockings in Yasuhiro Omori (ur.), *Cinematographic theory and new dimensions in ethnographic film*, Osaka: National Museum of Ethnology, 1988, 205–224.
- JERIN, Anja, Adela Pukl in Nena Židov (ur.), *Priročnik o nesnovni kulturni dediščini*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2012.
- KRIŽNAR, Naško: Izhodišča vizualnih raziskav v etnologiji. *Traditiones* 20, 1991, 143–162.
- KRIŽNAR, Naško: *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1996.
- MACDOUGALL, David: Beyond the observational cinema. V: Paul Hockings (ur.), *Principles of visual anthropology*. De Hague in Pariz: Mouton Publishers, 1975, 109–124.
- MACDOUGALL, David: *Transcultural Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- MAKAROVIČ, Marija idr.: *Resnice posameznikov po življenjskih pripovedih Kočevarjev staroselcev in Slovencev s Kočevskega*. Dolenjske Toplice: Društvo Kočevarjev staroselcev, 2008.
- MENSCH, Peter van in Leontine Meijer-van Mensch: *New trends in museology II*. Celje: Muzej novejša zgodovine Celje in ICOM Slovenija, 2015.
- POSTMA, Metje: Učna podlaga šole vizualnega v Novi Gorici. *Glasnik SED* 43 (1–2), 2003, 106–113.
- POSTMA, Metje: From description to narrative: What's left of ethnography?. V: Metje Postma in Peter Ian Crawford (ur.), *Reflecting visual ethnography: Using the camera in anthropological research*. Leiden: CNWS Publications in Højbjerg: Intervention Press, 2006, 319–357.
- PROSSER, Jon, Andrew Clark in Rose Wiles: *Visual research ethics at the crossroads*. Southampton: ESRC National Centre for Research Methods, 2008; <http://hummedia.manchester.ac.uk/schools/soas/morgancentre/research/wps/10-2008-11-realities-prosseretal.pdf>, 9. 7. 2016.
- RAMŠAK, Mojca: Etični kodeks slovenskih etnologov: Predlog. *Glasnik SED* 36 (1), 1996, 33–37.
- RAMŠAK, Mojca: *Portret glasov: Raziskave življenjskih zgodb v etnologiji – na primeru koroških Slovencev*. Ljubljana: Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti, 2003.
- RAMŠAK, Mojca: O etiki v slovenski etnologiji in kulturni antropologiji. V: Ida Gnilšak (ur.), *Zborovanje slovenskega muzejskega društva, Kočevje, 10.–11. oktober 2014*. Ljubljana: Slovensko muzejsko društvo, 2014, 8–27.
- ROUCH, Jean: The camera and man. V: Paul Hockings (ur.), *Principles of visual anthropology*. De Hague in Pariz: Mouton Publishers, 1975, 83–102.
- RUBY, Jay: The viewer viewed: The reception of ethnographic films. V: Peter I. Crawford in Sigurjon Baldur Hafsteinsson (ur.), *The construction of the viewer: Proceedings from NAF 3*. Højbjerg: Intervention Press, 1996; <http://astro.temple.edu/%7Eruby/ruby/viewer.html>, 9. 7. 2016.
- RUBY, Jay: *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. Chicago in London: The University of Chicago Press, 2000.
- STAREC, Saša: Post-muzeji na obzorju. *Glasnik SED* 50 (1–2), 2010, 42–47.
- VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Študentsko naselje. V: Breda Čebulj Sajko (ur.), *Etnologija in regije – Ljubljana: Prestolnica v medkulturnem dialogu in filmskih podobah*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 2009, 143–156.
- VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Avdiovizualne vsebine na drugi stalni razstavi Jaz, mi in drugi: podobe mojega sveta. *Etnolog* 20, 2010, 213–238.
- VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Avdiovizualno dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine in karakteristični video prikazi za Register. V: Anja Jerin, Adela Pukl in Nena Židov (ur.), *Priročnik o nesnovni kulturni dediščini*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2012a, 35–40.
- VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Aleksandrinke: Muzejsko-filmski večer v SEM. *Etnolog* 22, 2012b, 283–287.
- VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Dvosmerna avdiovizualna komunikacija na drugi stalni razstavi Slovenskega etnografskega muzeja. *Etnolog* 23, 2013, 351–370.
- VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Visual anthropology in museums: The case of the Slovene Ethnographic Museum. V: Miha Peče, Nadja Valentinčič Furlan in Monika Kropej (ur.) *Vizualna antropologija: Osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual anthropology: Personal experiences and institutional aspects*. Ljubljana: Založba ZRC ZRC SAZU, 2015a, 177–204.
- VALENTINČIČ FURLAN, Nadja: Vizualna antropologija in vizualizacija nesnovne kulturne dediščine v Unescovem okviru / Visual anthropology and the visualisation of the intangible cultural heritage within the UNESCO framework. V: Nadja Valentinčič Furlan (ur.), *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and presenting intan-*

gible cultural heritage on film. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2015b, 97–108.

VALENTINČIČ FURLAN, Nadja (ur.): *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom / Documenting and presenting intangible cultural heritage on film*. Ljubljana: Slovenski etnografski muzej, 2015c.

VERAART, Orsolya: *Man of nature and me: Research on the boundary between anthropology and art*. Tromsø: Faculty of Humanities, Social Sciences and Education, 2013; <http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/5656/thesis.pdf?sequence=2>, 1. 5. 2016.

WILES, Rose idr.: *Visual ethics: Ethical issues in visual research*. Southampton: ESRC National Centre for Research Methods, 2008; <http://eprints.ncrm.ac.uk/421/1/MethodsReviewPaperNCRM-011.pdf>, 9. 7. 2016.

WORTH, Sol: Margaret Mead and the shift from 'visual anthropology' to the 'anthropology of visual communication'. *Studies in Visual Communications* 6 (1), 1980, 15–22.

Spletni viri

Spletni vir 1: SEM, Avdiovizualne vsebine na stalni razstavi Med naravo in kulturo; <http://www.etno-muzej.si/sl/avdiovizualne-vsebine-na-stalni-razstavi-med-naravo-in-kulturo>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 2: SEM, Avdiovizualne vsebine na stalni razstavi Jaz, mi in drugi: podobe mojega sveta; <http://www.etno-muzej.si/sl/avdiovizualne-vsebine-na-stalni-razstavi-jaz-mi-in-drugi-podobe-mojega-sveta>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 3: Koordinator varstva nesnovne kulturne dediščine (NKD), NKD Slovenije; <http://www.nesnovnadediscina.si/sl/register>, 1. 5. 2106.

Spletni vir 4: SEM, Galerija pripovedovalcev; <http://www.etno-muzej.si/sl/galerija-pripovedovalcev>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 5: SEM, Razstave obiskovalcev; <http://www.etno-muzej.si/sl/razstave/razstave-obiskovalcev>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 6: UNESCO, Seznami elementov NKD; <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 7: Človek narave in jaz, napovednik filma; <https://www.youtube.com/watch?v=cnHSUaFj5RI>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 8: KVNKD, Cerkljanska laufarija; <http://www.nesnovnadediscina.si/sl/cerkljanska-laufarija>, 5. 10. 2016.

Spletni vir 9: KVNKD, Obhodi kurentov; <http://www.nesnovnadediscina.si/sl/obhodi-kurentov>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 10: UNESCO, Instructions (Navodila); <http://www.unesco.org/culture/ich/en/forms>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 11: SEM, Flancanje; <http://www.etno-muzej.si/sl/razstave/flancanje>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 12: KVNKD, Škofjeloški pasijon; <http://www.nesnovnadediscina.si/sl/skofjeloski-pasijon>, 1. 5. 2016.

Spletni vir 13: UNESCO, Aide-mémoire for completing a nomination to the representative list of ICH of humanity for 2016 and later nominations; http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-02-2016_aide-memoire-EN.doc, 1. 5. 2016.

Spletni vir 14: COBISS; <https://www.arrs.gov.si/sl/akti/prav-znan-strok-uspesn-jul10.asp>, 1. 5. 2016.

Viri

ICOM, Icomov kodeks muzejske etike, 2005; http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/kodeks.pdf, 1. 5. 2016.

TRAMPUŽ, Miha, Branko Oman in Andrej Zupančič: Zakon a avtorski in sorodnih pravicah s komentarjem. *Gospodarski vestnik*, 1997; <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=ZAKO403>, 1. 5. 2016.



Ethics in visual anthropology

As the curator for ethnographic film in the Slovene Ethnographic Museum, the author of this essay operates at the intersection of visual anthropology, museology, and ethnology. She notes that museologists rely on the code of *The International Council of Museums* (ICOM 2006) and that Slovene ethnologists already have a draft of their professional code of ethics (Ramšak 1996). Visual anthropologists, on the other hand, have not yet formally formulated joint views on ethics even though many authors have discussed ethical guidelines and related dilemmas. In Slovenia, visual researchers Naško Križnar and Nadja Valentinčič Furlan have explored this subject most frequently but this is the first time that the issue of ethics has been chosen for the focal point of an essay.

From an ethical point of view, the essence of filming for a research project or an ethnographic film is that recordings have to be made for the benefit of all participants in the production process; the greatest ethical responsibility, however, is towards the studied community. Before we obtain informed consent from film subjects we need to explain them who we are and on behalf of which institution the film will be made; what the purpose of the filming is; and where the recorded material will be used. We respect their right to well-being, dignity, and privacy (Heider [1976] 2006: 119). Responsibility of the researcher equipped with a camera culminates in the filming of life stories, where we deeply encroach upon the privacy of our narrators and their families. In addition to respect, the researcher needs to possess intellectual and emotional empathy and be able of clear assessment of the recorded material in order to decide which recordings can be released to the public and which may be detrimental to the individual, their family, or the community.

Film very clearly reveals a person's identity through picture (face, glance, expressions, hands, gesticulation, figure, clothes, manner of movement); sound (a person is recognized by his or her voice even when invisible); and information added during the editing process (name, surname, the time and the place of filming). In comparison to other media, film has an extraordinary power, but that power also entails an enormous responsibility to filmmakers. The only truly effective way of protecting the identity and integrity of filmed subjects is to not publicly display any confidential recordings, or simply to avoid making them. In visual ethnography and in ethnographic film, the content, methodology, and ethics form an indivisible whole.

In addition to the responsibility to the subjects, the author discusses the responsibility of the researcher to the content of the film, the discipline, the producer, the viewers, (co)authors, and him/herself (cf. Ruby 2000: 141). Rather than in objectivity and only one truth she believes in polyphony – there are as many truths as there are individuals involved in the filming process. She favours the concept of the participatory film claiming that a film is the result of the meeting of the researcher and the studied community (Rouch 1975: 99, MacDougall 1975: 11), and that viewers participate in the discernment of its meanings (MacDougall in Grimshaw and Papastergiadis 1995: 40). Release of ethnographic films is characterized by a characteristic duality: while the authors of the film are protected by copyright its subjects are protected primarily by the code of ethics of visual researchers.

