



DOKUMENTIRANJE IN PREDSTAVLJANJE NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE S FILMOM



koordinator varstva
žive kulturne dediščine





koordinator varstva
žive kulturne dediščine



koordinator varstva
žive kulturne dediščine

DOKUMENTIRANJE IN PREDSTAVLJANJE NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE S FILMOM

**DOCUMENTING AND PRESENTING
INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE ON FILM**

Uredila Nadja Valentinčič Furlan
Ljubljana, 2015



S E M



koordinator varstva
žive kulturne dediščine

Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom

Urednica: Nadja Valentinčič Furlan

Recenzentki: Felicia Hughes-Freeland, Tanja Bukovčan

Prevodi v angleščino in jezikovni pregled angleških besedil: David Limon

Prevodi v slovenščino: Franc Smrke, Nives Sulič Dular, Nadja Valentinčič Furlan

Jezikovni pregled slovenščine: Vilma Kavšček

Oblikovanje in prelom: Ana Destovnik

Fotografija na ovitku: Spogledovanje z drežniškim pustom, fotomontaža iz fotografij Kosjenke Brajdič Petek (Rovinj, 2015) in Rada Urevca (Drežnica, 2007).

Izdal in založil: Slovenski etnografski muzej, zanj Tanja Roženberger

Tisk: T2 studio d.o.o.

Naklada: 500

Ljubljana, 2015

© 2015, avtorji prispevkov in Slovenski etnografski muzej

Za vsebino odgovarjajo avtorji prispevkov.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

719:791.229.2(497.4)(082)

DOKUMENTIRANJE in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom = Documenting and presenting intangible cultural heritage on film / uredila Nadja Valentinčič Furlan ; [prevodi David Limon ... et al.] - Ljubljana : Slovenski etnografski muzej, 2015

ISBN 978-961-6388-60-3

1. Vzp. stv. nasl. 2. Valentinčič Furlan, Nadja

283065600

Knjiga je izšla s podporo Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

KAZALO

Odstrte vloge in podobe filma, Tanja Roženberger	07
Predgovor, Marjutka Hafner	09
Uvodnik: Nesnovna kulturna dediščina in film, Nadja Valentinčič Furlan	11
Pojasnilo o slovenski terminologiji, Nadja Valentinčič Furlan	24
Nesnovno je važno: Metodologije v vizualni antropologiji in dokumentacija nesnovne kulturne dediščine, Shina-Nancy Erlewein	25
Varovanje nesnovne kulturne dediščine s filmom: Vprašanja dokumentacije, zaščite in ohranjanja, Beate Engelbrecht	39
Dokumentiranje, predstavljanje in digitalizacija madžarske nesnovne kulturne dediščine, János Tari	53
Prezentacija in reprezentacija elementov nesnovne kulturne dediščine s filmom, Juraj Hamar in Lubica Voľanská	63
Izdelava kratkih filmov za Unescova seznama in njegov register nesnovne kulturne dediščine na Hrvaškem, Mirela Hrovatin in Darije Hrovatin	75
Uporaba novih medijev in senzorne etnografije pri raziskovanju in posredovanju nesnovne kulturne dediščine, Tamara Nikolić Đerić	85
Vizualna antropologija in vizualizacija nesnovne kulturne dediščine v Unescovem okviru, Nadja Valentinčič Furlan	97

ODSTRTE VLOGE IN PODOBE FILMA

Znanstvena monografija *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom*, ki jo v izteku leta 2015 izdaja Slovenski etnografski muzej, odpira različna aktualna vprašanja s področja etnologije in (vizualne) antropologije, dediščine in muzeologije. Strokovna pozornost je usmerjena na načine dokumentiranja in predstavljanja nesnovne kulturne dediščine, urejanje filmskih zbirk v muzejih, metode raziskovanja in uporabo novih tehnologij in spletnih orodij, varovanje avdiovizualnega gradiva in njegovo dostopnost, uporabnost in širše komuniciranje nematerialnega v okviru muzejskih predstavitev. Ob tem se odpirajo tudi mnoge etične dileme in vprašanja avtorskih pravic. Avtorice in avtorji se v prispevkih poglobljajo v omenjene tematike, jih analizirajo in oblikujejo zanimive smernice za delo. Te so lahko strokovna podpora raziskovalcem ter hkrati pomoč nosilcem nesnovne kulturne dediščine, saj mora vloga za uvrstitev na Unescova seznama ali v njegov register nesnovne kulturne dediščine vključevati tudi predstavitveni film.

Nova dognanja so pomemben prispevek tudi za opredeljevanja in razumevanja sodobnega muzeja in njegove vloge v sodobni družbi. Aktualna vprašanja o nematerialni »avri« materialnega muzejskega predmeta in jasnejšem opredeljevanju »nematerialnega predmeta« samega širijo klasične koncepte muzejskega gradiva. Odmikajo se od opredmeteno orientiranega muzejskega dela k družbeno usmerjenemu poslanstvu muzeja in širši konceptualizaciji muzejskih razstav. Pri tem je za muzeje pomembno dejstvo, da se na podlagi informacijske revolucije spreminja človeška izkušnja, dediščina sodobne družbe pa je predvsem nematerialna, nesnovna dediščina, pri kateri »elektronski artefakti« postajajo del zbirk. Zato nove tehnologije niso več le model in pristop v muzejih, temveč tudi vsebina sama.

Povedno je dejstvo, da novejša usmeritve vizualne antropologije zaznamuje participativni film, ki se lahko vzporeja s čedalje glasnejšim poudarjanjem participativnega oz. vključenega muzeja, ki poudarja dokumentiranje spominov v sodelovanju s prebivalci. Povabilo publike k muzejskemu delu in

inkluzivno delovanje muzeja v različnih fazah dela pa nadgrajuje v 20. stoletju poudarjeno izobraževalno vlogo muzejev.

Znanstvena monografija *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom* pa ima za Slovenski etnografski muzej še dodaten pomen. Muzej, ki že od leta 2011 opravlja naloge Koordinatorja varstva žive kulturne dediščine, intenzivno deluje na področju varovanja nesnovne kulturne dediščine. V monografiji predstavljena dognanja in primeri dobrih praks so tako odlična podpora za delo Slovenskega etnografskega muzeja v tem okviru, prav tako pa tudi za vse druge sorodne ustanove, ki delujejo na področju varstva nesnovne kulturne dediščine po svetu.

Mag. Tanja Roženberger

Direktorica Slovenskega etnografskega muzeja





PREDGOVOR

Unescova *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine* tvori skupaj s *Konvencijo o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine* in Unescovim programom za varovanje dokumentarne dediščine *Spomin sveta* trikotnik, v okviru katerega na globalni ravni prepoznavamo in varujemo dediščino človeštva. Najbrž ni naključje, da je nesnovna dediščina zadnja, ki je na globalni ravni dobila mednarodni status in zaščito v okviru konvencije, saj gre za šege, prakse in izročila, skratka za nekaj, kar živi in se razvija, pa tudi spreminja in, žal, kdaj pa kdaj umira; tako kot se spreminja svet okrog nas in mi sami.

Takšno živo dogajanje je težko ujeti v okvire konvencije in pravil za njeno izvajanje, zato je posebej pomembno, kako se v posameznih državah spopadamo s težavami pri identifikaciji, varovanju, posredovanju in promociji nesnovne kulturne dediščine. Konvencija lahko vzpostavi le neke splošne standarde, pravila in orodja, države pa morajo razviti lastne mehanizme za prepoznavanje in varovanje posebno pomembnih enot na nacionalni in mednarodni ravni. Seveda se moramo ves čas zavedati, da nesnovno kulturno dediščino in dediščino nasploh varujemo zaradi nas samih in ne zaradi vpisa na ta ali oni seznam.

Dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine je pomemben del procesa njenega prepoznavanja in varovanja, ki pa je zaradi narave te dediščine še posebno zahtevna naloga. Zato sem izjemno vesela te publikacije, ki odpira različne dileme, strokovna in etična vprašanja, daje vrsto možnih odgovorov in opozarja na dobre prakse. Prepričana sem, da bo prispevala k boljšemu razumevanju problemov in izzivov, s katerimi se srečujemo pri avdiovizualnem dokumentiranju nesnovne dediščine.

Marjutka Hafner,

generalna sekretarka Slovenske nacionalne komisije za UNESCO



UVODNIK: NESNOVNA KULTURNA DEDIŠČINA IN FILM

Nadja Valentinčič Furlan

Septembra 2014 smo v Slovenskem etnografskem muzeju v Ljubljani pripravili mednarodno konferenco *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom* z dvema ciljema: da razmislimo o možnih teoretičnih in metodoloških pristopih pri avdiovizualnem dokumentiranju in predstavljanju nesnovne kulturne dediščine in da pretrasemo aktualne prakse, dileme in možne rešitve njene vizualizacije v Unescovem okviru varovanja nesnovne kulturne dediščine. Pri tem se je vizualna antropologija ponujala kot veda, ki ima z dokumentiranjem in predstavljanjem kulture najdaljše izkušnje. Povabili smo vizualne antropologe in etnologe, ki se ukvarjajo z vizualnim raziskovanjem kulture, ter strokovnjake in praktike, ki so v državah pogodbenicah Unescove konvencije dejavni pri varovanju nesnovne kulturne dediščine in sodelujejo pri oblikovanju filmov. Devet etnologov, (vizualnih) antropologov in filmskih ustvarjalcev je o avdiovizualnih reprezentacijah nesnovne kulturne dediščine razpravljalo na temelju teorije in empirije.

Pričujoča monografija prinaša sedem prispevkov devetih avtorjev. Razvrščeni so od pretežno teoretično-analitično-metodoloških (Erlewein, Engelbrecht), opisnih (Tari) do tistih, ki obravnavajo vizualizacijo nesnovne kulturne dediščine v Unescovem okviru predvsem na podlagi empirije in teorije (Hamar in Voľanská, Hrovatin in Hrovatin, Nikolić Đerić, Valentinčič Furlan). Ker avtorji poročajo o vizualizaciji varovanja nesnovne kulturne dediščine v svojih državah, se nekatere uvodne vsebine ponavljajo, vendar smo prispevke pustili celovite, da lahko sledimo avtorjevemu toku misli, izboru argumentov in načinu interpretacije podatkov.

Namesto nevtralnih uredniških napovedi posameznih prispevkov tukaj predstavljamo Unescovo politiko varovanja nesnovne kulturne dediščine, vključno z njeno vizualizacijo, in vlogo vizualne antropologije, najprej v teoriji in potem v praksi. Najpomembnejša spoznanja avtorjev izpostavimo in povežemo v celovit pregled obravnavane tematike.

Kulturna dediščina in Unesco

Danes splošno uveljavljen izraz kulturna dediščina je v drugi polovici 20. stoletja uvedla Organizacija Združenih narodov za izobraževanje, znanost in kulturo (The United Nation Educational, Scientific and Cultural Organisation, UNESCO). Potreba po varovanju kulturne dediščine se je pojavila zaradi strahu pred njenim uničenjem v vojnah, naravnih katastrofah ali zaradi drugih negativnih vplivov. Unescova *Konvencija o varovanju svetovne kulturne in naravne dediščine* iz leta 1972 (Spletni vir 1) je bila usmerjena v varovanje materialne dediščine, kot so kulturni spomeniki, zgodovinske stavbe in naravne znamenitosti. Na *Seznam svetovne dediščine (World Heritage List, Spletni vir 2)* je bilo do decembra 2015 vpisanih 1031 elementov, od tega štirikrat več primerov kulturne dediščine kot naravne, na *Poskusni seznam (Tentative List)* pa še dodatnih 1631.

Za zaščito svetovne dokumentarne dediščine pred pozabo, za njeno ohranjanje in najširšo dostopnost je Unesco leta 1992 oblikoval program *Spomin sveta (Memory of the World, Spletni vir 3)*. Vanj je vključenih 324 elementov, ki vsebujejo vse vrste dokumentarne dediščine: rokopise, dokumente, zemljevide, pisma, knjige, zvočne, fotografske in filmske¹ posnetke ter obširne zbirke raznovrstnih dokumentov. Unesco podpira univerzalni dostop skozi digitalizacijo gradiva in objavo podatkov na spletu, v knjigah in na zgoščenkah. *Spomin sveta* torej dokumentarno dediščino varuje na ravni vsebine (nesnovni del), medtem ko originalno dokumentarno, arhivsko in knjižnično gradivo na izvirnih nosilcih (materialni del te dediščine) ostaja ustanovam, ki jo hranijo.

Globalizacija, industrializacija, družbene spremembe in ekonomski procesi, kot je izkoriščanje naravnega in kulturnega okolja avtohtonih ljudstev, so povzročile uničenje, zamiranje, izgubo ali zlorabo dediščine, zato so se začele pojavljati težnje, da bi poleg materialne kulturne dediščine ščitili tudi nematerialno. Znano je, kako hitro izumirajo jeziki avtohtonih ljudstev po svetu. Značilen primer zlorabe dediščine je bilo prisvajanje znanja staroselskih ljudstev o zdravilnih rastlinah s strani velikih farmacevtskih družb, ki so naravne učinkovine patentirale kot svojo intelektualno lastnino in jo z velikimi dobički tržile. Unescova pobuda je bila torej tudi angažirana akcija ovrednotenja, ohranjanja in zaščite bogastva kultur vsega sveta (Čeplak Mencin 2004: 246-247).

1 Med filmskimi dokumenti so filmi bratov Lumière, *Metropolis* Fritza Langa in Čarovnik iz *Oza* Victorja Fleminga, zbirka etnografskih filmov Johna Marshalla in Ju/'hoana (Smithsonian) in zbirka Jezikovnega arhiva Inštituta Maxa Plancka za psihodinamiko z avdiovizualno dokumentacijo 200 svetovnih jezikov.

Nesnovna kulturna dediščina

Besedna zveza nesnovna kulturna dediščina² se je široko uveljavila v začetku 21. stoletja s programom *Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva*, 2001 (Spletni vir 5). Unescova *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine* iz leta 2003 (Spletni vir 6) jo je opredelila kot »prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine in z njimi povezana orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in včasih tudi posamezniki prepoznavajo kot del svoje kulturne dediščine« (ibid., člen 2/1), in pri tem poudarila prenašanje iz roda v rod, poustvarjanje kot odziv na okolje, naravo in zgodovino, ter občutek identitete in povezanosti s prejšnjimi generacijami (ibid.). Varovanje je opredeljeno kot »ukrepi za zagotavljanje preživetja nesnovne kulturne dediščine, vključno s prepoznavanjem, dokumentiranjem, raziskovanjem, ohranjanjem, zaščito, spodbujanjem, promocijo in posredovanjem, posebno skozi formalno in neformalno izobraževanje, kakor tudi oživljanje različnih vidikov te dediščine« (ibid., člen 2/3). Države pogodbenice *Konvencije* (doslej 163) so zavezane sprejeti potrebne ukrepe, da zagotovijo varovanje nesnovne kulturne dediščine na svojem ozemlju v sodelovanju z njenimi nosilci (ibid., člen 11).

V praksi je veliko dejavnosti na nivoju države usmerjenih v vpisovanje elementov nesnovne kulturne dediščine v nacionalne registre, kar zagotavlja njihovo temeljno varovanje. Mnogi nosilci dediščine so s tem povsem zadovoljni; nekateri nosilci pa želijo, pogosto skupaj z lokalnimi ali regionalnimi muzeji, lokalno oblastjo ali nacionalno politiko, svojo dediščino narediti mednarodno prepoznavno z vpisom na *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva* (*Reprezentativni seznam*), *Seznam nesnovne kulturne dediščine, ki jo je nujno nemudoma zavarovati* (*Urgentni seznam*) ali v *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine*. Od leta 2008 do 2015 je bilo na vse tri vpisanih 391 elementov (Spletni vir 7), od tega velika večina na *Reprezentativni seznam*.

Raziskovalci in teoretiki so o nesnovni kulturni dediščini zapisali, da je povezana s »sistemom vrednot, nizom praks, ustvarjanjem znanja, strukturami čustvovanja in moralnim kodom« (Hafstein 2012: 504), obenem pa gre za aktivno in razvejano upravljanje dediščine s konvencijo in zakonodajo, s sezname in registri, protokoli in varstvenimi ukrepi, ki je visoko institucionalizirano in dirigirano od zgoraj navzdol (Slavec Gradišnik 2014: 12, 16). Juraj Hamar in Ľubica Voľanská (po Bitušikovi) opozarjata na paradoks, da Unesco kot varuh kulturne dediščine pred globalizacijo podpira globalno vizijo kulturne dediščine (Hamar in Voľanská v tej knjigi, 64). Zadnja leta nekateri raziskovalci Unescov sistem varovanja kulturne dediščine označujejo kot

2 Eno prvih uporab »ustne in nesnovne dediščine« zasledimo v Unescovem dokumentu *Odločitve, ki jih je Izvršni odbor sprejel na svoji 155. seji* iz leta 1998 (Spletni vir 4).

»arena svetovne dediščine« (*The World Heritage Arena*, Brumann 2012: 6; *Global Heritage Arena*, Alvizitaou 2012: 78), drugi pa kot »vertikalno integracijo ljudske kulture« (Hafstein 2012: 508, 510).

Unesco »skupnostim, skupinam in včasih tudi posameznikom«, ki so nosilci, skrbniki, izvajalci in posredovalci nesnovne kulturne dediščine, priznava najpomembnejšo vlogo pri prepoznavanju, upravljanju in ohranjanju njihove dediščine (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53, Blake 2009: 50; Erlewein v tej knjigi, 29). Shina-Nancy Erlewein se zavzema za večjo udeleženo nosilnih skupnosti in skupin v procesih odločanja o dediščini in njenem (avdiovizualnem) predstavljanju v skupnosti in navzven. Pri tem poudarja, da *Konvencija* bolj kot manifestacije nesnovne kulturne dediščine izpostavlja procese nastajanja, razvoja, (pre)oblikovanja, ohranjanja in posredovanja, zato je dediščina predmet nenehnih pogajanj (Erlewein, 28, 34).

Praksa potrjuje njena opažanja, saj ob vpisovanju v nacionalne registre, na Unescova seznama in v njegov register nosilci in raziskovalci pridejo do novih vpogledov in vrednotenja nesnovne dediščine; včasih je potrebno veliko dogovarjanja med samimi nosilci in tudi z raziskovalci (ter občasno še z lokalnimi politikami, ustanovami ali posamezniki, ki se počutijo poklicani za odločanje o dediščini), kaj je za to dediščino najbolj pomembno in značilno, kdo so njeni nosilci in kakšni naj bodo varstveni ukrepi.

Unesco za nominacije na oba seznama nesnovne kulturne dediščine in v register poleg pisnega dela nominacije zahteva tudi vizualizacijo dediščinskega elementa s fotografijami in video filmom³. Unesco se je torej od vsega začetka zavedal pomena filmske predstavitve elementov nesnovne kulturne dediščine, medtem ko je za *Seznam svetovne dediščine* in program *Spomin sveta* predvidel samo pisno in fotografsko predstavitev. »Avdiovizualna reprezentacija in dokumentacija kulturnih praks in izrazov sta pravzaprav sestavna dela strategij varovanja nesnovne kulturne dediščine« (Erlewein, 26).

Filmska dokumentacija in (re)prezentacija kulture in dediščine

Filmska (re)prezentacija⁴ nesnovne kulturne dediščine v okviru Unescovega varovanja je na praktičnem nivoju v razmahu, na teoretičnem in

3 To prakso je uvedel že v programu *Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva*, kamor so med leti 2001 in 2005 vpisali 90 elementov. Leta 2008 so jih enostavno prenesli na *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva* (Spletna vira 5 in 7).

4 Nekateri avtorji prispevkov v tej monografiji uporabljajo preproste izraze kot sta film ali video film, drugi pa bolj kompleksne. »Avdiovizualna reprezentacija obsega medije, tehnologije in prakse, skozi katere se oblikujejo pomeni in se potem širijo med družbenimi skupinami« (Erlewein, 26). »Dejanski obstoj elementa nesnovne kulturne dediščine je njegova prezentacija, medtem ko je video film o tem elementu njegova reprezentacija« (Hamar in Volanská, 67).

metodološkem pa še ni bila ustrezno reflektirana. Unescova priporočila in zahteve so v prvih letih opredeljevale vsebino, dolžino in tehnične značilnosti filmov ter odpoved materialnim avtorskim pravicam, molčale pa so glede produkcijskih načinov, stila filma ali ciljne publike. Filmi so nastajali v zelo raznolikih produkcijskih pogojih, z različnim strokovnimi in avtorskimi vložki in z različno stopnjo sodelovanja nosilcev dediščine. Sprva so bile pogoste zvrsti televizijskih reportaž, turističnih in predstavitvenih filmov.

Na konferenci *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom* in v tej knjigi avdiovizualno prezentiranje nesnovne kulturne dediščine obravnavamo na podlagi empirije in z vidika vizualne antropologije, ki je proizvedla največ razmisleka o predstavitev kulture⁵. Večinoma kot začetek akademske discipline štejemo sistematično in osmišljeno terensko delo Margaret Mead in Gregoryja Batesona v štiridesetih letih 20. stoletja, prvo etnografsko snemanje pa sega v leto 1895, ko je francoski antropolog Felix Regnault na kolonialni etnografski razstavi o zahodni Afriki v Parizu dokumentiral delo Wolofske lončarke (De Brigard 1975: 15, MacDougall 1978: 406, Hamar in Voľanská, 66, Nikolić Đerić v tej knjigi, 86).

Razvoj metodoloških pristopov vizualne antropologije in načine konstruiranja znanja obravnava Shina-Nancy Erlewein (30-33). V obdobju kolonialnih začetkov te vede so verjeli, da film objektivno dokumentira realnost in prakticirali t.i. reševalno antropologijo⁶. V šestdesetih letih 20. stoletja sta se uveljavila *observacijski* (opazovalni) film in *cinema vérité*⁷ (film resnice), ki sta subjekte pritegnila v dialog, od zadnjih desetletij 20. stoletja pa je v razmahu *participativni film*, ki subjekte pritegne tudi v produkcijski proces, razkrije raziskovalčevo prisotnost in upošteva publiko. Antropološko znanje se ustvarja skozi dialog, izmenjavo in medsebojno povezanost raziskovalcev in subjektov, zato Erlewein ta pristop promovira kot najustreznejši pri snemanju nesnovne kulturne dediščine. Kmalu vzniknejo tudi t.i. *mediji avtohtonih*

-
- 5 Etnologija in antropologija polje svojega raziskovanja pogosto opredeljujeta kot kulturo. Kultura in dediščina se v določeni meri prekrivata, ne moremo pa ju enačiti (več v Slavec Gradišnik 2014: 12-14). V preteklosti je bila uveljavljena delitev na materialno, socialno in duhovno kulturo, ki smo jo kasneje zaradi prepletenosti vseh treh skušali presegati. Podobno tudi kritične heritološke študije in Erlewein (27) opozarjajo na nesmiselnost delitve dediščine na naravno in kulturno, znotraj te pa še na materialno in nesnovno.
 - 6 Unescovo varovanje dediščine precej spominja na reševalno antropologijo – prizadevanja antropologov, da bi pred izginotjem rešili ljudstva in njihove kulture oz. jih vsaj dobro raziskali in dokumentirali (Slavec Gradišnik 2014: 11).
 - 7 Začetnik tega pristopa Jean Rouch je bil tudi pobudnik in izvršni tajnik Mednarodnega odbora za etnografski film (International Committee on Ethnographic Film, 1952). S podporo Unesca so tedanji antropologi prikazovali svoje filme v Parizu, Bruslju, Pragi, Benetkah, Firencah in Locarnu (De Heusch 2007: 365). Rouch je leta 1955 pripravil katalog 105 etnografskih filmov za Unescovo serijo *Množična komunikacija (Mass Communication)* (De Brigard 1975: 28). To sta bili prvi Unescovi priznanji etnografskemu filmu in njegovim avtorjem.

ljudstev (indigenous media), v katerih subjekti povsem prevzamejo nadzor nad produkcijo in uporabo avdiovizualnih reprezentacij (Erlewein, 32-33). V vizualni antropologiji se pojavi velika raznolikost pristopov in hibridnih avdiovizualnih oblik. V novem tisočletju se razvije tudi posebna disciplina senzorna antropologija, ki proučuje konstrukcijo znanja preko čutnega zaznavanja (Nikolić Đerić, 87-88).

V prvem obdobju je bila filmska tehnologija draga, oprema težka, za snemanje je bila potrebna dobra osvetlitev. Posneto gradivo so avtorji lahko pregledali šele po postopku razvijanja filma, montaža je bila zahtevna, zato so bili etnografski filmi dostopni redkim raziskovalcem in še redkeje javnosti. Nemi film⁸ ni omogočal vključevanja subjektov, zato se je prelomnica v etnografskem filmu (opazovalni film in *cinema vérité*) lahko zgodila šele z izumom kamere, ki je sočasno snemala tudi zvok. Oprema je postala lažja in stativ ni bil več nujno potreben, zato je lahko ena oseba upravljala vso opremo. *Participativni film* približno sovпада s časom analognih video tehnologij, ki so bile veliko cenejše in delo z njimi preprostejše, zato so film uporabljale vse številnejše ustanove in posamezniki. Digitalne tehnologije, ki so se razširile na prelomu tisočletja, so še bistveno bolj dostopne in zmogljive; povzročile so revolucijo v vizualnem dojetju sveta, poplavo posnetkov, zelo preproste možnosti spletnih objav in demokratizacijo medija (Erlewein, 33).

Vloga filma pri varovanju nesnovne kulturne dediščine

Beate Engelbrecht obravnava vlogo avdiovizualne dokumentacije pri varovanju, zaščiti in ohranjanju nesnovne kulturne dediščine ob soočenju Unescovih stališč in opažanj ob vizualni raziskavi ritualov v Tani Toraji v Indoneziji. Vrednost posnetkov za varovanje dediščine razvrsti glede na status snemalca (lokalni snemalci, avtorji dokumentarcev in turističnih video vodnikov, vizualni raziskovalci, turisti), namen snemanja, kakovost in dostopnost posnetkov. Ugotavlja, da sistematično in reprezentativno avdiovizualno dokumentacijo izdelajo lokalni snemalci, vizualni raziskovalci in avtorji dokumentarcev. Po kriteriju dostopnosti imajo največjo vrednost za varovanje tradicionalnih kulturnih praks posnetki vizualnih raziskovalcev in arhivsko gradivo, ki ga hranijo filmski arhivi in javne ustanove (Engelbrecht v tej knjigi, 40-44). Poleg sistematične institucionalne skrbi izpostavlja še ozaveščen in odgovoren pristop *Delovne skupine avtohtonega prebivalstva*⁹ do svoje dediščine, njenega dokumentiranja in upravljanja z dediščino in posnetki (48).

8 Sprva so pojasnila k sliki prinašali filmski mednapisi, v drugi fazi pa tretjeosebni komentar; ki se ga v antropologiji kasneje izogibamo zaradi avtoritativnega vsevednega govora.

9 Delovna skupina je bila ustanovljena leta 1982 kot pomožno telo Podkomisije za promocijo in zaščito človekovih pravic pri Organizaciji združenih narodov. Pripravila je načela in smernice glede dediščine avtohtonih ljudstev (Yokota in svet ljudstva Saami 2005).

Engelbrecht o razlikah med varovanjem, zaščito in ohranjanjem dediščine ter vlogah filma razmišlja ob navedbah Unescovih definicij in definicije Svetovne organizacije za intelektualno lastnino (World Intellectual Property Organisation), ki varuje z avtorskimi pravicami. »Zaščita nesnovne kulturne dediščine se pretežno nanaša na intelektualno in kulturno lastnino; v tem kontekstu bi zaščita tradicionalnih praks pomenila znanje hraniti zase in omejevati dostop drugim« (Engelbrecht, 49). V konkretni situaciji je Engelbrecht na povabilo družine snemala rekonstrukcijo tradicionalnega hišnega obreda, v katerem so sodelovali govorniki, duhovniki, plesalci in glasbeniki. Izvajalci imajo avtorske pravice nad svojo izvedbo, ne pa nad kulturno prakso, ker ljudstvo Toraja ne pozna pojma »lastnina tradicionalnih kulturnih izrazov«¹⁰. Ohranjanje dediščine je možno, če ljudje tradicionalne kulturne prakse izvajajo redno in si jih zapomnijo. Filmski posnetki so lahko podpora spominu nastopajočih, znanje lokalnih varuhov spomina pa je nujno dopolnilo posnetkom, zato Engelbrecht (49) opozarja na nujnost kontinuiranega dokumentiranja vitalnih kulturnih praks in varno hrambo posnetkov.

Podobno kot Engelbrecht tudi János Tari poudarja pomen rednega izvajanja za ohranjanje nesnovne kulturne dediščine in njenega rednega dokumentiranja s kvalitetno hrambo in dostopnostjo filmske dokumentacije. Na Madžarskem so razvili dobre strategije varovanja ljudske kulture in dediščine s sistematičnim zapisovanjem, raziskovanjem, ohranjanjem, širjenjem in posredovanjem, še posebno ljudske glasbe in plesa mlajšim generacijam. *Metodo plesne hiše* in *Kodalyjevo metodo* glasbene vzgoje so nominirali v Unescov *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine* (Tari v tej knjigi, 53-56).

Digitalizacija filmske zbirke Madžarskega etnografskega muzeja je obiskovalcem muzeja omogočila dostop do posnetkov, širši javnosti pa dostop do podatkov o filmih. Ta poteka preko spletne strani, ki omogoča dvosmerno komunikacijo z javnostjo, kar Tari imenuje »povezani muzej« (Tari, 56-60). V 21. stoletju postaja upravljanje avdiovizualnih zbirk velik izziv zaradi njihove obsežnosti, množice starih formatov zapisa, nosilcev zapisa in opreme za njihovo predvajanje ter še posebno zaradi stalnega uvajanja novih, zmogljivejših formatov digitalnega zapisa in tehnologij, ki jih podpirajo. S tem kompleksnim področjem se ukvarja *Mednarodni odbor za avdiovizualne in nove tehnologije slike in zvoka* (*The International Committee for Audiovisual and New Technologies of Image and Sound*, AVICOM) pri *Mednarodnemu muzejskemu svetu* (*International Council of Museums*, ICOM) (Tari, 59).

10 Shina-Nancy Erlewein v doktorski nalogi pojasnjuje razmerje med avtorskim in tradicionalnim pravom: »Avtorsko pravo je bilo zasnovano na osnovi zahodne premise o posamezniku. Vendar te pravice niso povsem plodne in ustrezne v okviru varovanja nesnovne kulturne dediščine, saj tradicionalno pravo v številnih skupnostih opredeljuje kolektivno ali skupno lastništvo nad kulturnimi tradicijami in izrazi« (Erlewein 2014: 236).

Vizualizacija nesnovne kulturne dediščine v okviru Unesca

Zadnji štiri prispevki (Juraj Hamar in Lúbia Volánská, Mirela in Darije Hrovatin, Tamara Nikolić Đerić, Nadja Valentinčič Furlan) temeljijo na praktičnih izkušnjah na področju Unescovega varovanja nesnovne kulturne dediščine v treh državah. Avtorji vstopajo v izdelavo filmov v fazi priprave koncepta filma in raziskave terena (predprodukcija), ki se lahko nadaljuje s terenskimi snemanji (produkcija) ali pa gre direktno v montažo (postprodukcija). Mirela in Darije Hrovatin poročata, da so na Hrvaškem veliko večino video filmov izdelali iz obstoječega gradiva nacionalne in lokalnih televizijskih postaj; med izjemami je film o muzeju Batana, ki uporablja arhivske in namensko izdelane posnetke (Nikolić Đerić, 91-93). Na Slovaškem za nacionalni register pretežno uporabljajo obstoječe filme in gradivo, za dve produkciji za kandidaturu na Unescov seznam pa so načrtovali tudi nova snemanja (Hamar in Volánská, 67-70). Valentinčič Furlan na temelju vizualne etnografije snema filme za nacionalni register (Valentinčič Furlan v tej knjigi, 98-101), promovira pa tudi produkcijo lokalnih avtorjev in producentov, medtem ko pri produkcijah za Unescov seznam nudi strokovno pomoč (103).

Iz prispevkov je možno razbrati, da nekatere države (vsaj potencialno) poskrbijo za filmske upodobitve elementov v nacionalnem registru (Slovaška, Slovenija), v drugih pa video filme pripravljajo samo za mednarodni nivo. Strokovne skupine v nekaterih državah ocenjujejo, da je za nacionalni register primeren drugačen tip filma kot za mednarodni nivo, kjer je potrebne več kontekstualizacije ali »avtentičen, premišljen in sistematično strukturiran film«, »nov filmski žanr« (Hamar in Volánská, 70). Filmi za Unescove sezname so »konstrukcije«, ki ustrezajo »Unescovi narativni shemi« (Hrovatin in Hrovatin v tej knjigi, 81, 78). Hrovatin in Hrovatin jih poimenujeta kar »nominacijski filmi«, ker zasledujejo dva cilja: »(re)prezentirati kulturne tradicije v družbenem, geografskem, zgodovinskem in tipološkem kontekstu ter prepričati ocenjevalce, da si element zasluži vpis glede na zahtevana merila seznama ali registra, na katerega je kandidiral« (81).

Hamar in Volánská (64) ter Hrovatin in Hrovatin (76, 80) so definirali tri ciljne publike: prva publika so člani Unescovega Ocenjevalnega telesa in Medvladnega odbora, ki presoja in vrednotijo nominacijo, druga publika je širše občinstvo generalne skupščine *Konvencije* in tretja je najširša javnost, ki si lahko filme ogleduje na Unescovem portalu. Precej gledalcev se verjetno prvič srečuje z dediščinskim elementom.

Trije empirični prispevki (Hamar in Volánská, Hrovatin in Hrovatin, Valentinčič Furlan) navajajo, da pri oblikovanju filmov upoštevajo temeljno Unescovo navodilo, da naj »video film predstavi različne vidike dediščinskega elementa v sedanjem stanju, osredotoča naj se predvsem na vlogo v skupnosti, na procese njegovega predajanja in na izzive, s katerimi se srečujejo« (Spletni vir 8, točka 16). Nikolić Đerić na vprašanje, kako lahko etnologi

posredujemo znanje, veščine in čustva ter občutek istovetenja s tistim, kar je res pomembno, odgovarja s participativno metodo in strategijami senzorne etnografije (91-92). Valentinčič Furlan postavi kompleksno vprašanje, »kako torej dokumentirati in potem predstaviti pojave nesnovne kulturne dediščine (prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine), njihove nosilce (skupnosti, skupine, posameznike), naravno in kulturno okolje (prostor, orodja, predmete, izdelke) ter ustvarjalnost, kontinuiteto in identiteto, kar vse zaobjema nesnovna kulturna dediščina« (99) in sklene, da je pogosto »za celovito in poglobljeno predstavitev nekega pojava nesnovne kulturne dediščine bolj produktivno načrtovati daljši etnografski film« (100).

Hamar in Voľanská (65) ugotavljata, da so nekateri elementi nesnovne kulturne dediščine bolj filmični kot drugi (na primer šege, obrti, ljudsko gledališče nasproti ustnemu izročilu). Valentinčič Furlan (99) to misel potrdi z navedbo iz prakse: šege, obrti in tradicionalni delovni postopki so najpogostejši elementi v slovenskem registru in zelo pogoste vsebine slovenskih etnografskih filmov. Obravnava tudi vprašanje *castinga* – izbire nosilca ali nosilcev dediščine, ki bodo v filmu funkcionirali prepričljivo (100).

Hrovatin in Hrovatin (81) povzameta, da so na končno podobo hrvaških filmov vplivali zahteve Unesca in posameznega seznama/registra, tip dediščine in posebnosti prikazanega elementa, kvaliteta razpoložljivega gradiva in časovne omejitve, ter odnos strokovnjakov, nosilcev dediščine in filmskih ustvarjalcev do nesnovne kulturne dediščine in filmske upodobitve; obenem zapišeta, da so avtorji vendarle imeli možnost izbire, kako bodo povedali zgodbo prikazanega elementa in katere vidike bodo izpostavili. Poudarita, da Unesco pričakuje, da pri pripravi besedila nominacije sodelujejo strokovnjaki, kar sklemeta iz navodil, kako napisati analizo referenčnih del (76); sorodno temu bi bilo v produkcijo filmov smiselno vključiti vizualne antropologe.

Nadja Valentinčič Furlan iz analize novejših Unescovih priporočil (Spletni vir 8, točke 16-23, Spletni vir 9, točke 118 -122) opaža kvalitetne premike, kot so, da naj filmi prikazano dediščino kontekstualizirajo in ne reklamirajo, da naj prikazujejo avtentično podobo dediščine in ne njenega odrskega ali režiranega prikaza, da naj raje uporabljajo angleške ali francoske podnapise kot sinhronizacijo izjav in da naj skupnosti, skupine in posamezniki sami govorijo o svoji dediščini namesto tretjeosebnega komentarja. Unescova priporočila torej vsebujejo nekatere temeljne smernice vizualne antropologije in pozivajo k participaciji nosilcev dediščine (Valentinčič Furlan, 101-102). Shina-Nancy Erlewein se na načelni ravni zavzema za metodologijo participativnega filma, ki spodbuja spoštovanje, dialog in raztapljanje togih konceptov Sebe in Drugega. Poudarja, da naj bo reprezentacija dediščine kot proces ustvarjanja pomenov demokratizirana, ker te reprezentacije kasneje vplivajo na življenja nosilcev dediščine (Erlewein, 34). Tamara Nikolić Đerić (91) poroča, kako je v praksi lokalna skupnost sodelovala pri nastajanju koncepta za film o ribiški dediščini.

Valentinčič Furlan opozarja na teme, ki bi bile vredne nadaljnjih raziskav, in odpira vprašanje avtorskih pravic in vloge producenta pri filmski produkciji (102-103). Zakon o avtorskih pravicah varuje integriteto filmskega dela in moralne pravice avtorjev, odpovedo pa se materialnim avtorskim pravicam, da lahko Unesco filme prosto uporablja. Besedila nominacij v okviru Unescovega varovanja nesnovne kulturne dediščine s seznama in registri niso zaščiteni kot intelektualna lastnina (avtorji niso navedeni, možno je posegati vanje), da jih lahko Unescovim zahtevam prilagajajo vsi, ki sodelujejo pri pripravi nominacije.

Sklep

Avtorji prispevkov se strinjajo, da je film ustrezno in kvalitetno sredstvo za dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine. Film obravnavajo kot raziskovalno metodo zbiranja podatkov in sredstvo za konstrukcijo znanja, identitete, kontinuitete in spomina (Erlewein); kot močno podporo pri varovanju, zaščiti, ohranjanju in oživljanju dediščine, ozaveščanju o njenem pomenu in ohranjanju znanja (Engelbrecht); kot medij za posredovanje dediščine drugim (vsi avtorji) in še posebno mlajšim rodovom – digitalni mediji so v Istri postali orodje za igrivo in ustvarjalno približevanje dediščini (Nikolić Đerić, 91-92). V primeru torjanskega hišnega obreda je snemanje tuje raziskovalke dvignilo status družine, ki je pripravila obred – raziskovalkina prisotnost je bila zanje pomembna, posnetki pa jih niso zanimali (osebna komunikacija z Beate Engelbrecht). Ona je dobila uvid v zapletena razmerja vlog in pravic v tradicionalnem obredu ter pregled nad tem, kdo vse snema obred in za kakšne namene (Engelbrecht, 40-44).

Etnologi in antropologi po eni strani kot zunanji kritični opazovalci skušajo razumeti, kako kulturne politike vplivajo na nesnovno kulturno dediščino in njene nosilce, po drugi strani pa nudijo podporo skupnosti pri ohranjanju njihove dediščine z raziskavami, dokumentiranjem, predstavljanjem in promocijo (Nikolić Đerić, 88). Ko v (avdiovizualno) produkcijo znanja vključujejo nosilce dediščine, tudi sami vse bolj postajajo del teh skupnosti in skupin. Redki avtorji v prispevkih uporabljajo neosebni jezik ali nevtralno znanstveno množino, večinoma zavzemajo prvoosebno stališče v celotnem prispevku ali v delu (Engelbrecht, Hrovatin in Hrovatin, Nikolić Đerić, Valentinčič Furlan, Erlewein). Očitno tudi pri diskusiji o filmu izhajajo iz premise participativnega filma, da je vsako raziskovanje srečanje med raziskovalcem in preučevano kulturo, film pa rezultat tega srečanja, ki odraža tudi stališče raziskovalca (MacDougall 1975: 125).

Med svojimi mnogimi vlogami so muzeji, inštituti in druge dediščinske ustanove tudi posredniki med dediščino in nosilci na terenu ter globalnim Unescovim sistemom skrbi za ohranjanje dediščine, so »prevajalci« iz ljudskega, vsakdanjega jezika v politični, strokovni in znanstveni jezik ter obratno (iz pogovora z Jasno Fakin Bajec). Pričujoča knjiga je zunanji pogled z

dovolj velike distance na »vertikalno« ali »areno« varovanja nesnovne kulturne dediščine v Unescovem okviru, in obenem notranji, udeleženi pogled, saj so vsi avtorji na tak ali drugačen način vpeti v dediščinske procese. Znanstvena in strokovna spoznanja na ta način lahko približajo ljudem, ki živijo z dediščino ali jo upravljajo.

Reference

- ALVIZITAOU, Marilena
2012 *Intangible Heritage and the Museum: New Perspective on Cultural Preservation*. Walnut Creek: Left Coast Press.
- BLAKE, Janet
2009 UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: The Implications of Community Involvement in "Safeguarding". V: Smith, Laurajane in Natsuko Akagawa (ur.) *Intangible Heritage*. London: Routledge, 45-73.
- BRUMANN, Christoph
2012 Multilateral Ethnography: Entering the World Heritage Arena. *Working Papers* 136, <http://www.eth.mpg.de/pubs/wps/pdf/mpi-eth-working-paper-0136>, 15.11.2015.
- ČEPLAK MENCIN, Ralf
2004 Neotipljiva kulturna dediščina, Unesco in etnografski muzeji. *Etnolog* 14, 245-256.
- DE BRIGARD, Emilie
1975 The History of Ethnographic Film. V: HOCKINGS, Paul (ur.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 13-43.
- DE HEUSCH, Luc
2007 Jean Rouch and the Birth of Visual Anthropology: A Brief History of the Comité international du film ethnographique. *Visual Anthropology* 20 (5), 365-386.
- ERLEWEIN, Shina-Nancy
2014 *Screening Intangible Heritage: Media, Heritage and Representation: The Case of Kutiyattam Sanskrit Theatre, India* (doctoral thesis). Cottbus: Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg.
- HAFSTEIN, Valdimar T.
2012 Cultural Heritage. V: BENDIX, Regina F. in Galit HASAN-ROKEM (ur.), *A Companion to Folklore*. Malden, Oxford: Wiley-Blackwell, 500-519.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara
2004 Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International* 56 (1-2), 52-64.

MACDOUGALL, David

- 1975 Beyond the Observational Cinema. V: HOCKINGS, Paul (ur.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin in New York: Mouton de Gruyter, 115-132.
- 1978 Ethnographic Film: Failure and Promise. *Annual Review of Anthropology* 7, 405-425, http://www.jstor.org/stable/2155700?seq=1#page_scan_tab_contents, 1.12.2015.

SLAVEC GRADIŠNIK, Ingrid

- 2014 V objemih dediščin. V: DOLŽAN ERŽEN, Tatjana, Ingrid SLAVEC GRADIŠNIK in Nadja VALENTINČIČ FURLAN (ur.) *Interpretacije dediščine*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 8-24.

YOKOTA, Yozo and the Saami Council

- 2006 *Standard-Setting: Review of the Draft Principles and Guidelines on the Heritage of Indigenous Peoples*, http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/databases/creative_heritage/docs/yokota_draft.pdf, 15.12.2015.

Spletne reference

- Spletni vir 1: UNESCO, *Convention on the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, 1972, <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/>, 1.11.2015.
- Spletni vir 2: UNESCO, *World Heritage List*, <http://whc.unesco.org/en/list>, 1.12.2015.
- Spletni vir 3: UNESCO, *Memory of the World*, <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/>, 1.12.2015.
- Spletni vir 4: UNESCO, *Decisions Adopted by the Executive Board at its 155 Session*, Pariz, 3.12.1998, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001142/114238E.pdf>, 1.12.2015.
- Spletni vir 5: UNESCO, *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity: Guide for the presentation of candidature files*, 2001, <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001246/124628eo.pdf>, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/proclamation-of-masterpieces-00103>, 1.12.2015.
- Spletni vir 6: UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>, 1.12.2015.
- Spletni vir 7: UNESCO, ICH, Lists and Register, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00559>, 15.12.2015.
- Spletni vir 8: UNESCO, Forms, List of the ICH in Need of Urgent Safeguarding, <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-01bis-2016-Instructions-EN.doc>, 15.12.2015.

Spletni vir 9:

UNESCO, Forms, Complementary references, *Aide-Mémoire for completing a nomination to the Representative List of ICH of Humanity for 2016 and later nominations*, dated 26.2.2015, http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-02-2016_aide-mémoire-EN.doc, 15.12.2015.



Pojasnilo o slovenski terminologiji

Ob urejanju knjige smo se trudili uporabljati enotno terminologijo in v slovenskem delu slovenske ustreznice, kadar pa imajo izrazi zelo specifične pomene, smo ohranili prevzete besede. Izraz »film« načeloma uporabljamo za daljše strokovne izdelke, kot so etnografski, dokumentarni in arhivski filmi, z izrazom »video film« pa slovenimo angleški »video« v citatnih navedbah Unescovih besedil in v prispevkih avtorjev. Menimo namreč, da je v slovenščini samostalniška raba besede »video« rezervirana za kratke oblike vizualnih sporočil, katerih osnovne funkcije so zabava, estetski dosežki, promocija ali reklama; medtem ko v knjigi obravnavamo video filme z raziskovalno-dokumentarno podlago, ki posredujejo znanje o nesnovni kulturni dediščini in njenih nosilcih.

Pri izrazu s področja Unescovega varovanja nesnovne kulturne dediščine se v veliki meri zanašamo na predloge Franca Smrketa in Ingrid Slavec Gradišnik v članku *Besednjak neopredmetene kulturne dediščine* (Etnolog 14/2004, 267-271). V zadnjih letih se je za to zvrst dediščine uveljavil izraz »nesnovna«, za dejavnosti v zvezi z njo pa predvsem »varovanje«; še zlasti, ker je slovenska zakonodaja Unescovo »*Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*« prevedla v *Konvencijo o varovanju nesnovne kulturne dediščine*. Beate Engelbrecht v svojem članku obravnava razmerje med tremi koncepti, ki se do določene mere prekrivajo: »safeguarding« slovenimo v varovanje, »protection« v zaščita in »preservation« v ohranjanje. Kjer je mogoče, uporabljamo glagolnike, ki poudarjajo procese (na primer dokumentiranje, predstavlanje, varovanje), kar je skladno s procesno naravnostjo nesnovne kulturne dediščine.

Nadja Valentinčič Furlan,
urednica

NESNOVNO JE VAŽNO*: METODOLOGIJE V VIZUALNI ANTROPOLOGIJI IN DOKUMENTACIJA NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE

Shina-Nancy Erlewein

Prispevek obravnava nesnovno kulturno dediščino in njeno reprezentacijo z avdiovizualnimi mediji. Zavzema se za premik v diskurzu in praksi reprezentacije dediščine in za večje vključevanje skupnosti, skupin in posameznikov v procese, ki so povezani z reprezentacijo. K nesnovni kulturni dediščini pristopa skozi konstruktivistično paradigmo in analizira procese, ki so povezani z njenim (po)ustvarjanjem in širjenjem. Dokumentacijo nesnovne kulturne dediščine z avdiovizualnimi sredstvi obravnava skozi metodološke pristope k avdiovizualni reprezentaciji in dokumentaciji kulture, ki jih je razvila in uporabljala vizualna antropologija, ter poudari glavne paradigme.

Ključne besede: vizualna antropologija, metodologija, dokumentacija, reprezentacija, nesnovna kulturna dediščina, Unesco

Uvod

Unescova *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (Spletni vir 1), sprejeta leta 2003, je podobno kot *Konvencija o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine* (Spletni vir 2) iz leta 1972, vzpostavila postopke za evidentiranje nesnovne kulturne dediščine. Na njeni podlagi so leta 2008

* Op. ur.: V angleškem naslovu *Intangible Matters: Methodologies in Visual Anthropology and the Documentation of Cultural Heritage* se skriva besedna igra. Prvi del ima dvojni pomen in ga lahko razumemo tudi kot Nesnovne zadeve.

ustvarili: *Seznam nesnovne kulturne dediščine, ki jo je nujno nemudoma zavarovati* (43 vpisov), *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva* (336 vpisov) in *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine* (12 programov, projektov in različnih dejavnosti; podatki iz decembra 2015). Vse vpisne procese podpirajo sodobna tehnologija in mediji. Avdiovizualna reprezentacija in dokumentacija kulturnih praks in izrazov sta pravzaprav sestavna dela strategij varovanja nesnovne kulturne dediščine in se v veliki meri uveljavljata na lokalni, nacionalni in globalni ravni.

Avdiovizualna reprezentacija obsega medije, tehnologije in prakse, skozi katere se oblikujejo pomeni in se potem širijo med družbenimi skupinami. Ti pomeni, ki osmišljajo svet in vanj umeščajo subjektivitete, lahko nastajajo zunaj družbenokulturne skupine, znotraj nje ali pa na podlagi sodelovanja. Poleg tega lahko istočasno obstajajo številne konkurenčne in nasprotujoče si reprezentacije, ki morda celo proizvajajo druga drugo. Na ravni globalnih načinov reprezentacije pa so skupnosti, skupine in posamezniki, ki prakticirajo nesnovno kulturno dediščino, ter njihovi pogledi, želje in potrebe še vedno potisnjeni na obrobje predprodukcijskih, produkcijskih in postprodukcijskih procesov. Le redko je članom teh skupnosti omogočeno sodelovanje pri izbiri in odločanju o avdiovizualni reprezentaciji, pa tudi načinu njene uporabe, obenem pa se »njihova« dediščina prikazuje kot reprezentativna in vstopa v polje skupne lastnine; v nekaterih primerih si jo prilaščajo nepripadniki skupnosti, ki dediščino prakticira (Erlewein 2014).

Ko sodelujemo pri ustvarjanju avdiovizualne reprezentacije nesnovne kulturne dediščine, je ključnega pomena, da razmislimo o politiki reprezentacije. Premišljeno moramo izbrati metodologijo in sredstva, saj avdiovizualna reprezentacija in posredovanje kulturnih praks oblikujeta kulturni spomin in upravljata z znanjem in praksami. Zato si moramo istočasno zastaviti nekaj vprašanj: Kako lahko učinkovito varujemo nesnovno kulturno dediščino s pomočjo avdiovizualnih medijev? Kdo se ukvarja z izdelovanjem, uporabo in regulacijo reprezentacij nesnovne kulturne dediščine in torej tudi z njenim (pre)oblikovanjem? Kdo ima možnost, da oblikuje in spreminja pomen, ki ga pripisujemo tej dediščini? Ali sledimo sistemu reprezentacije dediščine od zgoraj navzdol, v katerem je zgolj izbrancem omogočeno izraziti svoje ideje, vizualizirati svoje zamisli in jih umestiti v okvir kulturnega spomina, ali pa je mogoče reprezentacijske prakse demokratizirati in upoštevati tudi lokalne poglede? Ali *Konvencija* daje osnovo za to?

Prispevek je sestavljen iz treh delov: prvi del obravnava *Konvencijo* iz leta 2003. Definira najpomembnejše pojme in izpostavlja konceptualni premik pri dediščinski politiki, saj konvencija skupnostim, skupinam in posameznikom priznava osrednjo vlogo pri prepoznavanju dediščine in njenem varovanju. Drugi del obravnava različne strategije in pristope avdiovizualne reprezentacije in dokumentacije kulture, ki so jih razvile socialna in kulturna antropologija in še posebno vizualna antropologija, ter izpostavlja tudi njihove paradigme.

Opisuje premik od realističnega h konstruktivističnemu pristopu v reprezentaciji in se osredotoča na sodelovanje, dialog in izmenjavo. Tretji del izpostavlja refleksijo in ugotovitve, ki so pomembni za avdiovizualne reprezentacije nesnovne kulturne dediščine.

Nesnovna kulturna dediščina in varovanje

Danes oblikovanje dediščine pretežno pojmuje kot politične in kulturne procese (Smith 2006). Toda kaj nesnovna kulturna dediščina sploh pomeni? Kaj označuje?

V Unescovi *Konvenciji* je nesnovna kulturna dediščina opredeljena kot »prakse, predstavitve, izrazi, znanja, veščine in z njimi povezana orodja, predmeti, artefakti in kulturni prostori, ki jih skupnosti, skupine in včasih tudi posamezniki prepoznajo kot del svoje kulturne dediščine« (Spletni vir 1, člen 2/1). Zaobjema pet področij: ustno izročilo in izražanje, vključno z jezikom; uprizoritvene umetnosti; družbene prakse, rituale in praznovanja; znanje in prakse o naravi in svetu; ter tradicionalne obrtne veščine (ibid, člen 2/2). Nesnovna kulturna dediščina je v bistvu živa dediščina, ki se »prenaša iz roda v rod« in jo »skupnosti in skupine nenehno poustvarjajo kot odziv na svoje okolje, naravo in zgodovino« (ibid, člen 2/1).

Nesnovna kulturna dediščina je tradicionalna in sodobna, skupaj s spreminjanjem družbenokulturnih okolij se prilagaja in spreminja in je tako nenehno v stanju razvijanja. Je tudi povezovalna in je sestavni del kulturne identitete neke skupnosti, skupine ali posameznikov. Podobno kot se dediščina nenehno razvija, je razvojno naravnana tudi identiteta. Tako ne-essentialistično in dinamično pojmovanje kulture je našlo pot v Unescovo *Konvencijo* (Erlewein 2015). Sklicujoč se na neločljivost snovne in nesnovne dediščine, Laurajane Smith in Natsuko Akagawa ugotavljata, da dediščina »postane ‚dediščina‘ šele takrat, ko postane prepoznavna znotraj nekega sklopa kulturnih ali družbenih vrednot, ki so same prav tako ‚nesnovne‘« (Smith in Akagawa 2009: 4). Te vrednote ne morejo biti niti univerzalne niti nespremenljive.

Obstaja veliko pomenov dediščine, ki se nenehno medsebojno izpodbijajo in se spreminjajo skozi čas in prostor. Rezultat takih pogledov je bila kritika hierarhizacije obstoječih oblik nesnovne kulturne dediščine, iz besednjaka *Konvencije* pa so črtali izraze, kot sta mojstrovina in zaklad. Od nesnovne dediščine se zato ne zahteva, da ima izjemno univerzalno vrednost po vsem svetu. Prvi stavek definicije nesnovne kulturne dediščine kot glavno referenco priznava skupnosti, skupine in posameznike (Spletni vir 1, člen 2/1) ter poudarja, da je prav njihovo prepoznavanje dediščine ključnega pomena za identifikacijo nesnovne kulturne dediščine. Janet Blake poudarja, da »identifikacija nesnovne kulturne dediščine ni le bistvenega pomena pri njenem varovanju, marveč obravnava tudi pereče politično vprašanje, katero in

čigavo nesnovno kulturno dediščino je treba v tem procesu vrednotiti« (Blake 2009: 50). Tega filozofskega bistva *Konvencije* se je treba spomniti pri vseh kasnejših razglabljanjih in ukrepih.

Kateri so torej cilji *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine*? In končno, kaj varovanje sploh pomeni? Prvi člen *Konvencije* opredeljuje njene cilje, in sicer varovanje nesnovne kulturne dediščine; zagotavljanje spoštovanja dediščine različnih skupnosti, skupin in posameznikov; ozaveščanje o pomenu nesnovne kulturne dediščine na lokalni, nacionalni in mednarodni ravni, vključno z zagotavljanjem medsebojnega spoštovanja; ter zagotavljanje mednarodnega sodelovanja in pomoči (Spletni vir 1, člen 1).

Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine je povezana z Unescovim *Priporočilom o varovanju tradicionalne kulture in folklorne* (Spletni vir 3) iz leta 1989, ki je uvedla pojem varovanja. Ta dokument je prvi obravnaval varovanje in ohranjanje žive dediščine. Glede na uničujoče vplive množičnih medijev, industrializacije in globalizacije na tradicionalno kulturo in folkloro si je prizadeval za večjo osveščenost glede pomembnosti varovanja teh praks in načinov izražanja. Pozval je države članice, naj se vključijo v ohranjanje dediščine z ustanavljanjem muzejev in arhivov, spodbujanjem dokumentiranja in tudi s podpiranjem varuhov izročila in praks njegovega posredovanja. Nadalje je spodbujal znanstvene raziskave in izobraževalne programe, trdeč, da so tradicionalne prakse sestavni del identitete in kontinuitete ter omogočajo dialog in izmenjavo. Medtem ko je *Priporočilo o varovanju tradicionalne kulture in folklorne* izpostavljalo predvsem dokumentacijo in raziskave, je glavno vprašanje *Konvencije* varovanje nesnovne kulturne dediščine; ukrepi sicer zajemajo dokumentacijo in raziskave, vendar presegajo te pojme in si prizadevajo, da bi dediščini omogočili preživetje (Spletni vir 1, člen 2/3).

Konvencija se ne nanaša zgolj na nesnovno kulturno dediščino, pač pa poudarja tudi »pomen ‚nosilcev‘ in ‚prenašalcev‘ tradicije, njihov habitus in habitat« (Kirshenblatt-Gimblett 2004: 53). Varovanje se tu oddalji od pojmov zaščite in ohranjanja, ki bi lahko vodila v togost ali zamrznitev dediščine, in se namesto tega usmeri v spodbujanje nenehnega razvoja in posredovanja človekovega znanja in veščin, ki jih označuje pojem nesnovna kulturna dediščina. Bistven pomen ni pripisan izdelkom, kot so manifestacije dediščine, še zlasti igre ipd., ampak predvsem procesom. Čeprav sta popisovanje nesnovne kulturne dediščine in uvrščanje na sezname še zmeraj osrednjega pomena, je glavni cilj trajnostno ohranjanje družbenih in kulturnih okoliščin, ki omogočajo izvajanje te dediščine.

Varstveni ukrepi so predvideni na dveh ravneh: v obliki varstvenih ukrepov na nacionalni ravni (Spletni vir 1, členi 11-15) in v obliki mednarodnih varstvenih dejavnosti, politik in programov (ibid, člen 16). Ukrepi na nacionalni ravni jasno poudarjajo udeležbo skupnosti. Države pogodbenice morajo pritegniti skupnosti, skupine in nevladne organizacije k postopkoma identifikacije in

opredelitve elementov nesnovne kulturne dediščine na njihovem ozemlju (ibid, člen 11b) in k pripravi registra (ibid, člen 12). Nadalje *Konvencija* določa, da je treba v varstvene ali upravljavske dejavnosti pritegniti »najširše možno sodelovanje skupnosti (...), ki ustvarjajo, ohranjajo in posredujejo to dediščino« (ibid, člen 15). Države pogodbenice so dolžne sodelovati z njimi, upoštevati prizadevanja lokalnih skupnosti in jih vključevati v procese varovanja njihove nesnovne kulturne dediščine. Ta zahteva po udeležbi lokalne skupnosti upošteva dejstvo, da je nesnovna kulturna dediščina nenehno poustvarjena in trdno zasidrana v družbenokulturni stvarnosti lokalnih skupnosti, skupin in posameznikov ter da bodo varovalni ukrepi neposredno vplivali na njihovo življenje.

Navedene možnosti in omejitve Unescove *Konvencije* so sprožile različne odzive. Janet Blake navdušeno ugotavlja, da je »skupnost postavljena v središče te *Konvencije* bolj kot sama dediščina« (Blake 2009: 51). Njenega optimizma ne deli Amanda Kearney, ki meni, da *Konvencija* vsebuje strukturne pomanjkljivosti, saj izrecno dovoljuje, da ima država glavno vlogo pri izvajanju določil *Konvencije*, kot navajajo členi 11b, 12/1 in 13 (Kearney 2009). Poleg tega *Konvencija* ne opredeli natančno pojma skupnosti, niti ne navaja, kako naj razumemo »participacijo« ali kakšni so njeni cilji in pomen. Participacijo zato lahko interpretiramo na zelo različne načine, od posredovanja informacij do sodelovanja in podpore samoiniciativnim projektom skupnosti s strokovnim in praktičnim znanjem ali financiranjem.

Čeprav *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine* odseva postopke, navedene v *Konvenciji o varstvu svetovne kulturne in naravne dediščine* iz leta 1972, jo moramo obravnavati kot »izboljšavo seznama svetovne kulturne dediščine« (Kurin 2004), ki je podpiral elitizem in izključeval predvsem kulture južne poloble. *Konvencija* iz leta 2003 kaže na konceptualni premik v dediščinski politiki: presega namreč »zahodni avtoritativni dediščinski diskurz« (Smith 2006), ki je dediščino prvenstveno pojmoval kot materialno, skoraj monumentalno, kot dobro, estetsko in univerzalnega pomena; poleg tega pa tudi izrecno uzakonja osrednjo in ključno vlogo skupnosti, skupin in posameznikov pri prepoznavanju in varovanju nesnovne kulturne dediščine. *Konvencija* predstavlja pomemben korak k vključevanju in opolnomočenju skupnosti v okviru mednarodnih pravnih dokumentov in lahko v veliki meri vpliva na uveljavitev demokratičnih procesov v dediščinskih politikah in praksah. Ta proces daje moč doslej prikrajšanim in marginaliziranim oblikam kulturne dediščine v smislu mednarodnega priznanja njihove vrednosti in pomena ter obenem vključuje lokalne prebivalce, ki so skrbniki in ustvarjalci dediščine (Deacon et al. 2004: 11).

Ostaja pa vprašanje, kako izdelati ustrezne avdiovizualne reprezentacije praks nesnovne kulturne dediščine, ki bodo uporabne in razširjene tako na lokalni kot na globalni ravni. Odgovor na to vprašanje lahko vsaj delno poiščemo v metodoloških pristopih k avdiovizualnim reprezentacijam, kakršne je razvila in jih uporablja vizualna antropologija.

Reševalna antropologija in film kot zapis

Čeprav obstaja več različnih pristopov k avdiovizualni reprezentaciji kulture, lahko pregled zapuščine etnografskega filma in njegove konceptualizacije koristi pri oblikovanju trajnostnih strategij za varovanje nesnovne kulturne dediščine.

Antropologija je sprva sledila razsvetljenski viziji in si prizadevala, da bi svet videla in razumela s pomočjo napredne tehnologije. Zgodnje obdobje etnografskega filma je bilo tesno povezano s kolonializmom, evolucionistično paradigmo in s prepričanjem v premočrten napredek. Pionirji, kot so Alfred C. Haddon, Walter Baldwin Spencer in Frank J. Gillen, so skušali dokumentirati »izginjajoče« kulture, torej kulture plemenskih in na sorodstvu zasnovanih »primitivnih« neevropskih družb. V skladu s konceptom reševalne antropologije so pričakovali, da bo film zabeležil zanesljiva in nevtralna pričevanja o drugih kulturah. Zbirali so filmske zapise, analizirali predmete in ljudi ter jih klasificirali in kategorizirali v skladu z evolucionistično paradigmo, ki je bila podrejena kolonialnim težnjam. Film so uporabljali kot raziskovalno metodo, ki omogoča neposredno opazovanje, in ga pojmovali kot objektivno znanstveno orodje za dokumentacijo. Poleg tega je reševalna etnografija še zlasti iskala zanesljiva in nevtralna pričevanja o drugih kulturah, vendar njihova prizadevanja niso bila toliko usmerjena v varovanje teh kultur kot v njihovo ohranjanje za potrebe znanstvenih raziskav. Filmsko gradivo so razumeli kot čist in neoporečen dokaz kulture, uporaben za potrebe njene ponazoritve, dokumentacije, varovanja in predstavljanja. Tako pojmovanje filma je odražalo pozitivistično naravnost znanosti 19. stoletja in napovedovalo splošno prepričanje o objektivnosti filmskega gradiva.

Po prvi svetovni vojni so se antropološke metodologije spremenile in v središče postavile dolgoročno terensko delo in neposredno opazovanje z udeležbo, torej pristop Bronistawa Malinowskega. Namesto s tehnologijo podprtega pogleda se je uveljavil pogled, ki je temeljil na učenju in poglobljanju v kulturo drugega. Antropologija se je usmerila v literarne predstavitve kulture, medtem ko so vizualne predstavitve obravnavali kot popularne, zabavne in torej neakademske. Z Malinowskim je antropološka praksa pretežno opustila evolucionizem in rasno kategorizacijo; poleg tega se je oddaljila od reševalne paradigme in kulture zbiranja, razstavljanja in prikazovanja.

Margaret Mead je bila kljub temu izjema v dveh pogledih: v svojih raziskavah je v veliki meri uporabljala vizualno tehnologijo in tako sledila znanstvenemu programu, ki je precej spominjal na zgodnja antropološka prizadevanja, poleg tega pa je prakticirala reševalno etnografijo in si prizadevala izginjajoče kulture ohraniti tako, da jih je dokumentirala s filmom. Prepričana je bila, da je film izjemno sredstvo za sistematično raziskovanje zlasti v kontekstu reševalne etnografije; govorila je o antropologovi odgovornosti, da ustvari in ohranja zapise šeg in ljudi, ki jim grozi izginotje (Mead 2003). Menila je, da

so filmski zapisi koristni za revitalizacijo kulturne dediščine in za ohranjanje kultur in načinov obnašanja, zato se je zavzemala za »nezmontirane sekvence instrumentalnega opazovanja« (Mead 2003: 10), torej za povsem tehnične upodobitve realnosti. Celovito beleženje predfilmske realnosti brez vsakih posegov je nameravala doseči z uporabo avtomatske filmske kamere, ki bi neprekinjeno snemala kot 360 stopinj, torej celoten prostor (Mead 2004). Po realistični paradigmi je film pojmovala kot sredstvo, ki posname in ohrani neprekinjeno predfilmsko realnost. Vendar so v njenem delu vizualne reprezentacije kulture – nezmontirano gradivo, pridobljeno s sekvenčnim snemanjem – funkcionirale kot podatkovni nizi in raziskovalno gradivo; filmsko kamero je uporabila kot orodje za izdelavo zapisov, reprezentacije kulture pa naj bi prej zastavljale vprašanja kot zgolj ponazarjale in razlagale. Margaret Mead je na ta način podobe rekonceptualizirala kot podatke, kot elemente v razpravi, kot primarne vire, ki jih je mogoče brati in ponovno brati celo ob upoštevanju spremenjenih paradigem in raziskovalnih ciljev.

Prelomnice in (re)pozicioniranje reprezentacij

V kontekstu osamosvojitvenih teženj in gibanj za državljanske pravice sta se razvila dva popolnoma nova načina reprezentacije kulture: *cinema vérité* (film resnice) in *observacijski* (opazovalni) *film*, ki sta oporekala pozitivistični paradigmi v filmski reprezentaciji. Oba pristopa sta želela prekiniti s poskusi objektivizacije in sta se osredotočila na zapletene in raznolike subjektivitete. V sklopu *cinema vérité* je pozornost pritegnil koncept *ciné-transe*. Francoski antropolog Jean Rouch je kamero pojmoval kot podaljšek telesa, ki je osvobojen omejitev stativa, in kot preobrazbeno sredstvo. Namesto da bi si prizadeval za objektivnost in nepristranskost, je vstopal v intenzivno interakcijo s filmskimi subjekti in celo spodbujal konfrontacijo in provokacijo, da bi na ta način ustvaril nov prostor za medkulturno razumevanje. Prizadeval si je porušiti meje med seboj in drugim ter med realnostjo in domišljijo, ki jo je videl kot sredstvo preobrazbe. *Cinema vérité* se je zavezal spontanemu procesu filmskega ustvarjanja brez režiranja in scenarija; filmi pa so imeli močno refleksivno stališče. V *observacijskem filmu* sta bila izrednega pomena pojma spoštovanje in etika. Tukaj so filmski ustvarjalci opustili govorjenje o filmskih subjektih in jih začeli poslušati; ko so opustili privilegirani položaj, strokovno znanje in avtoriteto, so ustvarili prostor za posredovanje številnih glasov in stališč.

V *direktnem filmu*, ki so ga v Ameriki uvedli Robert Drew in sodelavci, so se uveljavile jasne smernice. Prepovedani so bili režija, uprizarjanje, usmerjanje in interakcija s filmskimi subjekti, pa tudi stojala, luči, scenariji in ponavljanje. Filmskega ustvarjalca so dojemali kot očitca, ki je svet raziskoval z intenzivnim opazovanjem, posnetke pa so smatrali za pričevanja, dokaze. Občinstvo naj bi se ob gledanju filma popolnoma potopilo v dogodek. V etnografskem kontekstu se je ta metodologija imenovala *observacijski film*

(Young 2003). Ta pristop se je radikalno razlikoval od realistične paradigme, ki je smatrala, da kamera dokumentira podatke in ponazarja utemeljitve. Zdaj je kamera prodirala v subjektivnost ljudi, namesto vsevednega strokovnega komentarja pa so številni glasovi spregovorili v različnih legah in kontekstih. Kljub temu pa se *observacijski* in *direktni film* nista spuščala v neposreden dialog in izmenjavo s filmskimi subjekti. Dokaj oddaljena kamera je še vedno pomenila razmejitveno linijo, pri čemer so se (spet) razkrivala obstoječa razmerja moči. Poleg tega so bili v veliki meri prezrti procesi proizvodnje in oblikovanja pomenov. Nevidna kamera naj bi nemoteče snemala interakcijo. Filmski ustvarjalec je bil pojmovan kot vsemogočen, sposoben razumeti dogodek celovito in izdelati pričevanje o njem. Še več, ker filmski subjekti niso imeli dostopa, so filmi ostali monologi. David MacDougall je menil, da pristop, v katerem mora filmski ustvarjalec zatajiti svojo prisotnost, kamera pa je uporabljena kot »skrivno orožje na lovu za znanjem«, razčloveči filmske subjekte, občinstvo pa postane sokrivec obujanja kolonialne zapuščine ločevanja Sebe in Drugega (MacDougall 2003: 120).

Participativni film je v tem pogledu pomenil precejšnjo prelomnico. Tukaj so posvečali pozornost dinamiki filmskega procesa, filmskim subjektom pa so dovolili, da svojo kulturo neposredno preslikajo v film. Poleg tega so zdaj pojmovali, da občinstvo aktivno sodeluje pri dekodiranju pomenov. Posredovanje predfilmske realnosti ni bilo več v središču pozornosti. Namesto tega so filmskega ustvarjalca priznavali kot del etnografskega dogajanja in filmskega dogodka. Spremenili so tudi pojmovanje antropološkega znanja: ustvarjamo ga skozi dialog, izmenjavo in medsebojno povezanost posameznikov in pripadnikov različnih kultur in ne »obstaja več kot blok nekega raztelesenega znanja, ki je ločeno od medosebne izmenjave« in čaka, da bo odkrito (Grimshaw 2008: 304). *Participativni* in sodelovalni film temeljita na konceptu pogovora in ustvarjanja pogojev, ki omogočajo nastajanje znanja, ne zgolj na izmenjavi obstoječih informacij (ibid). Deljeno avtorstvo, sodelovanje in refleksivnost so nekatera izmed sredstev pri doseganju tega cilja. Poleg tega je participativni film omogočil nastanek platform, ki subjektom omogočajo izražanje lastnih pogledov ter podpirajo njihove potrebe in želje.

Polemika o »pisanju kulture« v osemdesetih letih preteklega stoletja je dokončno zaznamovala refleksivni in postmoderni obrat v antropologiji, pri čemer so antropologi ponovno premislili koncepte kulture, metod in načinov reprezentacije. V osemdesetih in devetdesetih letih so nekdanji filmski subjekti vse lažje dostopali do medijskih tehnologij, začeli so ustvarjati lastne filmske reprezentacije in se naučili medije uporabljati v lastno korist; s tem so se odzivali na pripovedi (kolonialnih) gospodarjev in uveljavljali svojo kulturno identiteto. Avdiovizualni mediji so subjektom omogočili vplivanje in delovanje, s tem pa so postali družbeno, kulturno in politično orodje za (re)konstrukcijo identitete in kontinuitete, znanja in spomina. Vizualni antropologi so filmske subjekte pri tem prizadevanju podpirali tako, da so jim omogočili dostop do tehnologije in znanja.

Čeprav so se filmi subjektov izkazali kot koristno sredstvo za opolnomočenje, revitalizacijo kulturnih praks in uveljavljanje identitete, so posebno staroselske medijske aktiviste obtoževali, da spodbujajo spremembe v staroselskih kulturah in da so le naivni posredniki prevladujočega zahodnega vizualnega projekta. Medtem ko je akademska polemika premlevala prednosti in pomanjkljivosti uporabe sodobnih medijev, so se avtohtone skupnosti, manjšine in brezpravne skupine po vsem svetu navdušile za nove načine izražanja, predstavljanja in preudarnega samoumeščanja v kulturno politiko. Pozdravili so priložnosti, ki so jim omogočile nadzorovanje vizualnih reprezentacij svoje kulture; filmi so postajali vse bolj večglasni in večplastni in so s tem omogočali raznolike, tudi konkurenčne interpretacije družbene realnosti.

Povzamemo lahko, da se je etnografski film v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja oddaljil od stremljenja k objektivnosti in objektivizaciji ter postajal vedno bolj subjektiven in refleksiven. Iz realistične paradigme, ki je film pojmovala kot niz podatkov, se je skozi *observacijski* film razvil v *participativnega* s konstruktivistično paradigmo (Loizos 1993; Grimshaw 2001). Istočasno so prejšnji filmski subjekti (avtohtone skupnosti/manjšine/brezpravne skupine) ustvarili novo kategorijo filmske reprezentacije, poimenovano *subject-generated cinema* (filmi subjektov) ali *indigenous media* (mediji staroselcev).

Sklep

Predlagam, da razširimo koncept participacije skupnosti pri avdiovizualnih reprezentacijah nesnovne kulturne dediščine, ki se uporabljajo za identifikacijo, dokumentacijo, promocijo, krepitev, raziskovanje in torej za varovanje nesnovne kulturne dediščine, ter na ta način demokratiziramo prakse reprezentacije. V tem kontekstu se demokratizacija nanaša predvsem na sodelovanje, dolgotrajen in intenziven dialog med skupnostjo in ostalimi udeleženci filmske produkcije in tudi na dostop do procesov predprodukcije, produkcije in postprodukcije ter navsezadnje na dostopnost izgotovljenega filma.

V prvem delu prispevka sem poudarila, da nesnovna kulturna dediščina nastaja, kadar jo kot tako prepoznajo lokalne skupnosti, skupine in posamezniki. Avdiovizualna reprezentacija mora torej obravnavati tudi kulturni kontekst in pomen nesnovne kulturne dediščine, če je njen cilj potrditi, (znova) pokazati in (re)producirati razumevanje kulturne raznolikosti človeštva v vseh njenih oblikah. Izvedbene strategije morajo to zahtevo upoštevati, možno pa se je pogajati o njenem obsegu. Participacija skupnosti, kot je koncipirana v Unescovi *Konvenciji*, je v bistvu usmerjena v kulturno kontekstualizacijo dediščine in varstvenih ukrepov ob upoštevanju potreb skupnosti. Predpogoj za doseg tega cilja je intenziven dialog med pripadniki skupnosti in drugimi,

ki sodelujejo v procesih varovanja. Metodologija participativnega filma, ki se je razvila v okviru vizualne antropologije, se zdi precej obetavna za ta namen. *Konvencija* predstavlja dobro osnovo za vključevanje lokalnih skupnosti, saj je treba vse varovalne ukrepe razvijati in izvajati skupaj z njimi. Participacija skupnosti pa se zdi še vedno preveč omejena, zlasti v sedanjih praksah avdiovizualne reprezentacije. Naj še enkrat poudarim, kako pomembno je, da družbeni predstavniki (nosilci dediščine) nadzorujejo sredstva reprezentacije in tako ustvarjajo moč in pomen. Participacijo skupnosti lahko učinkovito uporabimo za krepitev skupne identitete in ustvarjalno vplivanje na reprezentacijo nesnovne kulturne dediščine.

Dediščina je opredeljena kot visoko procesualna kategorija, ki nastaja in se nenehno razvija, zaradi česar je v bistvu stvar pogajanj. Znanje in pomene lahko posredujemo tudi s pomočjo moderne tehnologije. Pri tem je potrebna kontinuirana izdelava raznovrstnih sporočil, za dobro obveščenost pa je ključnega pomena tudi udeležba skupnosti v teh procesih.

Nesnovno kulturno dediščino, kot je definirana v *Konvenciji*, prepoznajo skupnosti, ki jo prakticirajo; te niso samo udeleženci, ampak osrednji akterji. Skupnostim, skupinam in posameznikom je treba omogočiti, da sodelujejo pri oblikovanju avdiovizualnih reprezentacij in s tem pri ustvarjanju pomenov in znanja o svoji dediščini, ki komunicirajo tako na medkulturni ravni kot tudi znotraj kulture. Moramo pa se zavedati, da bodo tudi skupnosti, skupine in posamezniki, ki so vključeni v proces nastajanja avdiovizualne reprezentacije, ustvarili reprezentacije s podobnimi značilnostmi. Te morda ne bodo nujno boljše v etičnem smislu, saj konkurenčne in nasprotujoče si reprezentacije in interpretacije nesnovne kulturne dediščine obstajajo in krožijo med skupnostmi. Vendar bo udeležba skupnosti v sodelovalnih ali samostojnih projektih ob spoštovanju običajnih praks, ki urejajo dostop do skupnega znanja, privedla do večje raznolikosti reprezentacij. To bo prispevalo k vpisovanju robov v središče in vključevanju marginaliziranih skupin v ustvarjanje svoje zgodovine. Spodbudilo bo raznolikost, večglasnost, multivizualnost in pluralnost, avdiovizualne reprezentacije bo tako mogoče uporabiti na različne načine in za različne namene, tudi za posredovanje, raziskovanje, krepitev in promocijo nesnovne kulturne dediščine.

Po povzetku zgodovine etnografskega filma in pregledu raznolikih metodoloških pristopov k ustvarjanju znanja se zavzemam, da v kontekstu varovanja nesnovne kulturne dediščine ne zdrsnemo več v prakse in pristope z začetkov vizualne antropologije in raje sodelujmo v praksah, ki spodbujajo spoštovanje, dialog in raztapljanje togih konceptov Sebe in Drugega. Reprezentacija dediščine kot proces ustvarjanja pomenov mora biti demokratizirana, še posebno ker predstavitve ljudi v reprezentacijah njihove dediščine vplivajo na njihova življenja. Pri produkciji znanja reprezentacije funkcionirajo kot projekcijski zasloni, ki sooblikujejo predstavljeno kulturno dediščino. V tem primeru postane zelo pomembno, čigava reprezentacija bo

obveljala za tehtno in bo ohranjena, čigave reprezentacije pa bodo zavrnjene, podrejene ali zapostavljene.

Proces izbiranja nosi tveganje, da spodbujamo kulturno hegemonijo namesto kulturne raznolikosti, saj so v okviru tega postopka neizogibno uničeni drugi pomeni in razlage. Ker izbira vpliva na kulturne izraze in prakse in ker bo v veliki meri vplivala tudi na pomene, ki so jim pripisani, morajo biti izbire opravljene s pogajanjem in dialogom vseh udeležencev. Na podoben način moramo tudi znova premisliti, kdo ima pravico in legitimnost za sprejemanje takih odločitev.

Reference

BLAKE, Janet

2009 UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: The Implications of Community Involvement in 'Safeguarding'. V: SMITH, Laurajane in Natsuko AKAGAWA (ur.) *Intangible Heritage*. London: Routledge, 45-73.

DEACON, Harriet, Luvuyo DONDOLO, Mbulelo MRUBATA in Sandra PROSALENDIS

2004 *The Subtle Power of Intangible Heritage: Legal and Financial Instruments for Safeguarding Intangible Heritage*. South Africa: HSRC Press.

ERLEWEIN, Shina-Nancy

2014 *Screening Intangible Heritage: Media, Heritage and Representation: The Case of Kutiyattam Sanskrit Theatre, India* (doctoral thesis). Cottbus: Brandenburg University of Technology Cottbus-Senftenberg.

2015 Sustainable Development and Intangible Cultural Heritage: Integrating Culture into Development. V: ALBERT, Marie-Theres (ur.) *Perceptions of Sustainability in Heritage Studies*. Berlin: De Gruyter, 71-83.

GRIMSHAW, Anna

2001 *The Ethnographer's Eye*. Cambridge: Cambridge University Press.

2008 Visual Anthropology. V: KUKLICK, Henrika (ur.) *A New History of Anthropology*. Malden: Blackwell, 293-309.

KEARNEY, Amanda

2009 Intangible Cultural Heritage: Global Awareness and Local Interest. V: SMITH, Laurajane in Natsuko AKAGAWA (ur.) *Intangible Heritage*. London: Routledge, 209-225.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara

2004 Intangible Heritage as Metacultural Production. *Museum International*, 56 (1-2), 52-64.

KURIN, Richard

2004 Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: A Critical Appraisal. *Museum International* 56 (1-2): 66-77.

- LOIZOS, Peter
1993 *Innovation in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press.
- MACDOUGALL, David
2003 Beyond Observational Cinema. V: HOCKINGS, Paul (ur.) *Principles of Visual Anthropology*. New York in Berlin: Mouton de Gruyter, 115-132.
- MEAD, Margaret
2003 Visual Anthropology in a Discipline of Words. V: HOCKINGS, Paul (ur.) *Principles of Visual Anthropology*. New York in Berlin: Mouton de Gruyter, 3-10.
2004 Changing Styles of Anthropological Work. V: MEAD, Margaret, *Studying Contemporary Western Society: Method and Theory*. New York: Berghahn Books, 40-73.
- SMITH, Laurajane
2006 *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- SMITH, Laurajane in Natsuko AKAGAWA
2009 Introduction. V: SMITH, Laurajane in Natsuko AKAGAWA (ur.) *Intangible Heritage*. London: Routledge, 1-9.
- YOUNG, Colin
2003 Observational Cinema. V: HOCKINGS, Paul (ur.) *Principles of Visual Anthropology*. New York and Berlin: Mouton de Gruyter, 99-114.

Spletne reference

- Spletni vir 1: UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Pariz, 17.10.2003, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, 1.11.2015.
- Spletni vir 2: UNESCO, *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, Pariz, 16.11.1972, <http://whc.unesco.org/en/conventiontext/>, 1.11.2015.
- Spletni vir 3: UNESCO, *Recommendation on Safeguarding Traditional Culture and Folklore Heritage*, 15.11.1989, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, 1.11.2015.

Dr. Shina-Nancy Erlewein, socialna in kulturna antropologinja, je leta 2014 doktorirala na Mednarodni podiplomski šoli Dediščinske študije na Univerzi v Cottbusu v Nemčiji. V doktorski raziskavi se je osredotočila na odnos med dediščino in mediji ter analizirala vpliv filmske reprezentacije na skupnosti, kulturne prakse, znanje in veščine. Opravila je obsežno terensko raziskavo o tradicionalni kulturi in uprizoritvenih umetnostih v južni Indiji in posnela več dokumentarnih filmov. Bila je direktorica produkcije pri seriji *Mojstrovine človeštva*, ki je prikazovala Unescove *Mojstrovine ustne in nesnovne dediščine človeštva*. Na Univerzi v Cottbusu predava na doktorskih in magistrskih programih, usmerjenih v študij dediščine. Svetuje pri pripravi nominacij za nemški register nesnovne kulturne dediščine in pri filmski produkciji. Kontakt: ShinaErlewein@yahoo.de

VAROVANJE NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE S FILMOM: VPRAŠANJA DOKUMENTACIJE, ZAŠČITE IN OHRANJANJA

Beate Engelbrecht

V zvezi z nesnovno kulturno dediščino se zdi logično, da za njeno varovanje, zaščito in ohranjanje uporabljamo avdiovizualne zapise – film in video film. Pri tem se pojavi vprašanje, na kakšen način je film lahko koristen in v kakšne namene. Prispevek obravnava kakovost filmskih zapisov, problematiko njihovega arhiviranja, različne koncepte varovanja in zaščite in še posebno problem ohranjanja nesnovne kulturne dediščine. Izpostavljen je primer filmske dokumentacije obredov v Tani Toraji, Deželi ljudstva Toraja, na Sulaveziju v Indoneziji.

Ključne besede: nesnovna kulturna dediščina, film, dokumentacija, arhiviranje, zaščita, ohranjanje, varovanje, avtorske pravice

Uvod

Filmske dokumentacije kulturnih praks ljudstva Toraja (Sulavezi, Indonezija) so izhodišče za diskusijo o vrednosti filmskih zapisov v kontekstu varovanja nesnovne kulturne dediščine. Ljudstvo slovi zaradi zapletenih pogrebnih obredov, ki so turiste privabljali od začetka osemdesetih let 20. stoletja. O teh obredih so posneli številne filmske dokumente. Indonezija je leta 2009 *Tradicionalno naselje Tana Toraja* uspešno nominirala na Unescov Poskusni seznam svetovne dediščine (Spletni vir 1). Ker sem sodelovala v obsežnem raziskovalnem projektu o kulturni lastnini¹, sem lahko spremljala »hišni obred«

1 *Transcultural Authorship, Copyright, and Film: The Case of Funeral Rituals among the Toraja in Sulawesi, Indonesia*. Projekt se je nanašal na medkulturno avtorstvo, avtorske pravice in film (Spletni vir 2): Glej tudi Engelbrecht 2010.

v Tani Toraji, ga posnela² in pri tem opazovala različne načine snemanja kulturnih praks.

Varovanje nesnovne kulturne dediščine in film

Za diskusijo o vprašanju, ali film služi namenu varovanja nesnovne kulturne dediščine, sta pomembni dve Unescovi konvenciji: *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (Spletni vir 3) iz leta 2003 in *Konvencija o varovanju in spodbujanju raznolikosti kulturnih izrazov* (Spletni vir 4) iz leta 2005. V prvi lahko beremo:

»Varovanje« pomeni sprejem ukrepov za zagotavljanje preživetja nesnovne kulturne dediščine, vključno s prepoznavanjem, dokumentiranjem, raziskovanjem, ohranjanjem, zaščito, spodbujanjem, promocijo in posredovanjem, posebno skozi formalno in neformalno izobraževanje, kakor tudi oživljanje različnih vidikov te dediščine (Spletni vir 3, člen 2/3).

Za nadaljnjo diskusijo so pomembni trije pojmi iz te definicije: dokumentiranje, zaščita in ohranjanje. Pred sprejemom Unescove *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* so se v Parizu sestali strokovnjaki in sestavili *Besednjak nesnovne kulturne dediščine*, ki ga je uredil Wim van Zanten (van Zanten 2002); nanj se bomo sklicevali, ker pojmi v *Konvenciji* niso opredeljeni. Poleg Unesca se s tradicionalnimi kulturnimi izrazi in tradicionalnim znanjem ter z njihovo zaščito ukvarja tudi Svetovna organizacija za intelektualno lastnino (WIPO), zato bomo pogledali, kako organizaciji obravnavata problem varovanja kulturnih praks s filmom.

Dokumentiranje tradicionalnih kulturnih izrazov ali kulturnih praks s filmom

Besednjak nesnovne kulturne dediščine vsebuje definicijo: »Dokumentacija: zapisovanje nesnovne kulturne dediščine v snovnih oblikah« (van Zanten 2002: 5). WIPO v svojem *Besednjaku* pri obravnavni zaščite tradicionalnih kulturnih izrazov in tradicionalnega znanja pojem »dokumentacija« uporablja veliko širše:

Dokumentacija: *Oxford English Dictionary* »dokumentacijo« opredeli kot zbiranje, klasifikacijo in širjenje podatkov; ter kot zbrano gradivo. Dokumentiranje tradicionalnih znanj in tradicionalnih kulturnih izrazov lahko zajema njihovo evidentiranje, zapisovanje, fotografiranje ali snemanje – torej vse načine zapisovanja, ki omogočajo ohranjanje in dostopnost tradicionalnega znanja in kulturnih izrazov. To se razlikuje

2 *Documentation of a House Ceremony for a Tongkonan in Buntao (2009).*

od tradicionalnih načinov ohranjanja in posredovanja tradicionalnih znanj in kulturnih praks znotraj skupnosti. (*Povzetek in uvod v zbirko orodij za upravljanje z intelektualno lastnino ob dokumentiranju tradicionalnega znanja in genskih virov*, dokument WIPO/GRTKF/IC/5/5.) (Spletni vir 5)

Oglejmo si zdaj podrobneje, ali je film primeren medij za dokumentiranje tradicionalnih kulturnih izrazov ali kulturnih praks. O Tani Toraji lahko najdemo vrsto filmskih dokumentov. Obstajajo razni zgodovinski dokumenti iz kolonialnih časov, kot je film o kultu mrtvih *De Doodencultus bij de Sadang Toradja's van Midden-Celebes* (1923). Film obred prikazuje zelo nazorno in je priznan med torajanskimi intelektualci; stari filmi zbujajo zanimanje, ker dokumentirajo preteklost in so dragoceni kulturni spomin.

Pogrebi ljudstva Toraja pritegnejo pozornost turistov. V osemdesetih letih 20. stoletja je prišlo do pravega turističnega razcveta. Konec osemdesetih in v devetdesetih letih so zlasti v Franciji in Nemčiji prikazali več televizijskih oddaj o ljudstvu Toraja in njihovih pogrebnih obredih³. Najnovejšo tovrstno televizijsko oddajo⁴ je ARTE prvič predvajal leta 2009. Poleg tega tudi turistični video vodniki⁵ vabijo turiste na obisk Tane Toraje; nekateri so objavljeni na spletu⁶. Mnogi turisti so tudi sami posneli in naložili video filme o potovanju na Tano Torajo, ki prikazujejo pogrebe, da bi tako spodbudili druge k obisku območja in ogledu obredov. Če vtipkamo Tana Toraja v Googlov iskalnik, dobimo osupljivo število video filmov, zlasti na YouTubeu.

Švicarski glasbeni antropolog Marc-Antoine Camp se v diskusiji o nesnovni kulturni dediščini sprašuje:

Ali v našem vsakdanjem življenju, ki ga nenehno dokumentiramo s pomočjo poceni tehnologij, »soočenje z zgodovino«, tj. avdiovizualno dokumentirano zgodovino, ne postaja ključno sredstvo za varovanje tradicij in tudi vir ustvarjalnosti⁷ (Camp 2006: 61)?

Morda bo res vsak filmski dokument nekoč postal zgodovinski, vprašanje pa je, ali to prispeva tudi k varovanju same nesnovne kulturne dediščine?

3 Na primer *Fest des Niedergehenden Rauches: Totenkult auf Sulawesi* (1990).

4 *Les montagnes du monde: Sulawesi, Rantemario* (2009).

5 Na primer *Indonesien: Das Leben der Torajas auf Sulawesi, Celebes* (1993).

6 Na primer *Toraja ReiseVideo* (2010).

7 BE prevedla iz nemščine: Ist in unserem Alltag, der heute mit Hilfe relativ günstiger Technologien fortwährend dokumentiert wird, die "Auseinandersetzung mit der Geschichte", und zwar mit der audio-visuell dokumentierten Geschichte, nicht zunehmend sowohl ein zentrales Mittel für die Bewahrung von Traditionen als auch eine Quelle der Kreativität?

Avtorji filmov pri delu

Najprej me je zanimalo, kako nastanejo filmi o pogrebnih obredih ljudstva Toraja, kakšno vrednost imajo ti filmski zapisi kot dokumenti kulturnih praks in kakšen je interes lokalnega prebivalstva za varovanje in posredovanje njihove kulture. Za iskanje odgovorov na ta vprašanja sem se udeležila »hišnega obreda« v Tani Toraji in ga posnela, zanimalo pa me je tudi, kdo še snema, kaj snema in kako. Obred je bil posvetitev nove družinske hiše *tongkonan*. Družina, ki ga je organizirala, je bila sicer katoliške vere, a se je odločila, da bo praznovala na tradicionalni način, tj. na način stare vere *aluk to dolo*. Povedali so mi, da je od zadnjega tradicionalnega obreda *merauk* minilo že dobrih 30 let. Mnogi organizatorji obreda še niso videli ali pa se ga niso dobro spominjali. Starejše ljudi, ki še verjamejo v *aluk to dolo* in se spominjajo obredov, so prosili, da pomagajo pri izvedbi. Tako so korak za korakom dorekli zaporedja priprav in daritev.

Obred je snemalo več ljudi: mene so povabili, da snemam etnografsko dokumentacijo, lokalnega snemalca pa so najeli, da izdelava avdiovizualni zapis obreda.⁸ Drug ob drugem sva snemala uvodne daritve. Obredu sem s kamero sledila tako, da sem spremljala izvajalce in komunikacijo med njimi, ko so skušali »rekonstruirati« obred. Lokalni snemalec je bil zelo izkušen, saj je že večkrat snemal pogreb. Kot pripadnik ljudstva Toraja je razumel vsakdanje pogovore, a tudi on tega obreda še ni videl. V glavnem je dokumentiral osrednje dejavnosti in se osredotočal na žrtvovanje živali in nastope izvajalcev, plesalcev in glasbenikov. Obiskovalci, družinski gostje, turisti in skupina antropologov ga v glavnem niso zanimali. Vsi obiskovalci so fotografirali ali snemali s kamero ali mobilnim telefonom, vendar pri njih nisem zaznala načrtnega snemanja.

O obredih ljudstva Toraja obstajajo raznoliki avdiovizualni dokumenti: filmi iz kolonialnih časov, televizijske produkcije, turistični video vodniki, dokumentarci (vključno z etnografskimi filmi), lokalne produkcije, video posnetki turistov in gostov. V zvezi z varovanjem nesnovne kulturne dediščine s filmom se pojavi nekaj vprašanj: Kakšen je namen teh filmov? Kakšno podobo torajanske kulture prinašajo? Kakšna je vrednost teh filmov glede varovanja tradicije? Kako lahko delamo z obstoječimi filmi? Kako lahko posnamemo dobro filmsko dokumentacijo kulturne dediščine? Kje se zbira gradivo o ljudstvu Toraja in kje si ga lahko ogledamo?

8 Remar Parinding je ustvaril serijo sedmih zgoščenk *Merauk: Tongkonan Bara'ba Lentenan Pangrarukna: UGAI sola RANGGA Sau'* (2009).

Filmski zapisi – kakovost, shranjevanje in dostopnost

Če pogledamo kakovost avdiovizualnih zapisov, vidimo, da video filmi, narejeni za turiste (vključno s televizijskimi produkcijami), in tisti, ki so jih posneli turisti, kulturo ljudstva Toraja reducirajo na podobe tradicionalnih hiš *tongkonan* in žrtvovanje bivolov na pogrebih.



Tradicionalna hiša *tongkonan*, Lentenan, 2009 (foto Beate Engelbrecht).

Filmski zapisi gostov so zelo fragmentarni, medtem ko lokalni avtorji video filmov neprekinjeno snemajo dogajanja skozi več dni in ustvarjajo dragocene dokumente obreda. Zato je vprašanje, kdo snema kulturne prakse in s kakšnim namenom, zelo pomembno, ko obravnavamo varovanje nesnovne kulturne dediščine s filmom. Filmsko dokumentacijo kulturnih praks posnamejo ljudje, ki imajo poglobljeno znanje in poseben interes: to so lokalni prebivalci, ki nastopajo, vizualni raziskovalci, ki preučujejo te prakse, in resni avtorji dokumentarcev.⁹

9 Trisha Das v monografiji *Kako napisati scenarij za dokumentarec* (2007) razlaga vlogo scenarija pri produkciji dokumentarca in se dotakne mnogih obravnavanih vprašanj.

Drugo vprašanje je, kje si lahko ogledamo gradivo o ljudstvu Toraja, kje se zbira in arhivira? Filme iz kolonialnih časov hranijo nizozemski arhivi. Televizijske produkcije morda hranijo televizijske postaje, vendar na splošno niso dostopne javnosti. Nekatero televizijske filme najdemo v zasebnih arhivih ali univerzitetnih zbirkah, nekatere je mogoče kupiti na VHS kasetah ali DVD zgoščenkah. Turistične video vodnike lahko kupimo ali jih najdemo na spletu. Dokumentarce in etnografske filme pogosto hranijo samo producent in avtorji. Po njihovi smrti ali zaprtju produkcijske hiše film lahko preprosto izgine. Lokalni snemalci posnetke skopirajo na DVD zgoščenke in te izročijo naročniku, video trakove pa pogosto ponovno uporabijo. Video posnetke turistov lahko najdemo na spletu, za posnetke gostov pa lahko samo ugibamo.

Če se torej vrnemo k vprašanju vrednosti filmskih zapisov za varovanje kulturne dediščine: z izjemo filmskega gradiva, ki ga posnamejo ali hranijo državni filmski arhivi, zgoraj naštetih oblike zbiranja in hranjenja filmskih zapisov ali njihovih kopij ne prispevajo veliko k varovanju nesnovne kulturne dediščine.

Zaščita nesnovne kulturne dediščine in film

Naslednje vprašanje je, ali filmski zapisi prispevajo k zaščiti nesnovne kulturne dediščine? Kaj v tem kontekstu pomeni zaščita? *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (2003) ne pove kaj dosti o zaščiti dediščinskih praks, omenja pa zaščito prostorov, kjer se kulturne prakse izvajajo (Spletni vir 3, člen 14 c). *Besednjak nesnovne kulturne dediščine* navaja:

Zaščita: Zagotavljanje, da ostanejo določene družbene prakse in predstavitve neokrnjene. [Ta izraz morda ni primeren za vse vidike nesnovne kulturne dediščine. Za namene bodoče konvencije zato podpiramo sprejem pojma »varovanje«.] (van Zanten 2002: 6)

V *Konvenciji o varovanju in spodbujanju raznolikosti kulturnih izrazov* (2005) najdemo naslednjo definicijo:

Zaščita: »Zaščita« pomeni sprejem ukrepov namenjenih ohranjanju, varovanju in spodbujanju raznolikosti kulturnih izrazov. »Zaščiti« pomeni sprejeti take ukrepe (Spletni vir 4, člen 4/7).

V Unescovem dokumentu *Deset ključev do Konvencije o varovanju in spodbujanju raznolikosti kulturnih izrazov*, 2007 (Spletni vir 6) je zaščita tesno povezana s kulturno ustvarjalnostjo in torej tudi z intelektualno lastnino. Pri tem se sklicuje tudi na Svetovno organizacijo za intelektualno lastnino (WIPO). WIPO se ukvarja z zaščito intelektualne lastnine, v našem primeru z avtorskimi in služnostnimi pravicami.

Konvencija, ki je vzpostavila Svetovno organizacijo za intelektualno lastnino, je 14.7.1967 v Stockholmu sklenila (člen 2/viii), da

»intelektualna lastnina zajema pravice, povezane z:

- literarnimi, umetniškimi in znanstvenimi deli,
- nastopi odrskih umetnikov, fonogrami in oddajami in prenosi,
- izumi z vseh področij človekovih prizadevanj,
- znanstvenimi odkritji,
- industrijskim oblikovanjem,
- blagovnimi in storitvenimi znamkami, komercialnimi trgovskimi imeni in oznakami,
- zaščito pred nelojalno konkurenco in vse druge pravice, ki izhajajo iz intelektualne dejavnosti na področju podjetnosti, znanosti, literature ali umetnosti« (Spletni vir 7, Poglavje 1 odstavek 1.3, str. 3).

Kateri so torej kulturni izdelki in tradicionalni kulturni izrazi, ki jih lahko ali moramo zaščititi? Kdo so ustvarjalci? Kdo so lastniki tradicionalnih kulturnih izrazov? Kdo je pooblaščen, da o tem odloča? Kako je tradicionalno pojmovana intelektualna lastnina? Skušala sem najti odgovore na ta vprašanja, da bi ugotovila, koga naj vprašam za dovoljenje za snemanje.

Snemanje obreda vedno pomeni zapisovanje snovne in nesnovne kulturne dediščine. V primeru obreda *merauk* je šlo za hišo s čudovitimi rezbarijami, ki predstavlja družino in tudi kulturo ljudstva Toraja, ter za kulturne prakse in ustvarjalne dejavnosti. Duhovniki so opravljali daritve, ki se razlikujejo od kraja do kraja, ker so hkrati tradicionalne in poustvarjene. Med obredom zadnjega dneva je nastopalo več ljudi. Skušala sem razumeti, kdo lahko odloči, če smem posneti obred in gradivo odnesti v domov v Nemčijo, da bi kasneje zmontirala film.

Obred je organizirala družina tradicionalne hiše *tongkonan*. Njen uradni predstavnik je bil najstarejši od devetih sorojencev. Odločitve so sprejemali vsi družinski člani *tongkonana*. V času daritev smo le redko videli najstarejšega sina. Dva njegova strica, bratranec in poznavalec obreda iz soseščine so vodili dejavnosti obreda. O vrstnem redu daritev in posameznih aktivnostih so se dogovarjali s svetovalci, ki so večinoma tudi izvajali obred. Poustvarili so splošno podobo obreda, pri čemer je najstarejši sin usmerjal slovesnost. Glavni akterji so bili govorniki, duhovniki, plesalci in glasbeniki, torej izvajalci, ki oživljajo kulturne prakse. Ob vsaki izvedbi obreda se prakse spominjajo in jo poustvarjajo. Udeleženi izvajalci nimajo nobenih pravic nad kulturno prakso, npr. pesmijo, imajo pa pravice nad svojo izvedbo in dandanes se tega zaveda vse več ljudi. Ob snemanju tovrstnega dogodka bi torej potrebovala soglasja nastopajočih, da njihov nastop objavim v filmu.



Člani *tongkonana* in svetovalci sprejemajo odločitve na predvečer praznovanja, Lentenan, 2009 (foto Beate Engelbrecht).

Ko govorimo o zaščiti, se moramo vprašati, kdo ščiti kaj in za koga. Od kod izvirajo glasba in plesi? V Tanji Toraji ne poznajo pojma »lastnina tradicionalnih kulturnih izrazov«. Čigavo je torej znanje? Kdo izvaja daritve, molitve in govore? Kdo ima katere pravice? Kakšne vloge igrajo razne osebe, ki sodelujejo pri ustvarjanju kulture, so avtorji, izvajalci ali umetniki? Indonezijski zakon (Spletni vir 8) sicer opredeljuje izraz »avtor«, a hitro ugotovimo, da ni jasno, kako ločiti med avtorji (*pencipta*) in izvajalci (*pelaku*) in ali so »umetniki« morda nekaj od obojega v smislu ustvarjalcev (Kusumadara 2008). Izvajalci imajo po indonezijski zakonodaji posebne pravice nad svojim nastopom. Nekateri so se začeli tega zavedati in razmišljajo o zaščiti svojega stila nastopa z avtorskimi pravicami (Donzelli 2007). Avdiovizualni zapisi bi tu lahko igrali vlogo dokazila o kulturnih praksah ali osebнем stilu nastopa, vendar filma doslej še niso uporabili v ta namen.

Ohranjanje nesnovne kulturne dediščine in film

Kaj pomeni ohranjanje v kontekstu varovanja nesnovne kulturne dediščine? Kako lahko ohranjamo tovrstno dediščino? Zanimivo je, da Unescovi konvenciji ne omenjata ohranjanja kulturnih praks; pojem se pojavi samo v *Besednjaku nesnovne kulturne dediščine*:

Ohranjanje: Zagotavljanje, da se določene družbene prakse in predstavitve ohranijo. [Ta interpretacija morda ni uporabna za vse vidike kulturne dediščine. Zato za namene bodoče konvencije podpiramo sprejem pojma »varovanje«.] (van Zanten 2002:5)

Če predpostavljamo, da je nesnovna kulturna dediščina živa dediščina, potem jo lahko ohranjamo samo s kontinuiranim izvajanjem. Kulturne prakse si zapomnijo tisti, ki jih izvajajo. Včasih je v njihovem interesu, da bi to znanje zadržali zase in s tem pridobili osebni status, vendar ga morajo nujno predajati naprej. Pri definiciji varovanja najdemo tudi pojem »posredovanje«. *Besednjak nesnovne kulturne dediščine* ga opredeli takole:

Posredovanje: Prenašanje družbenih praks in zamisli drugi osebi ali osebam, zlasti mlajšim generacijam, s poučevanjem, z dostopom do dokumentnih virov ali z drugimi sredstvi (van Zanten 2002: 6).

Kako v Tani Toraji znanje posredujejo mladim ljudem? Mlad mizar mi je povedal, da se je obrti naučil od strica. Igranje flavte je lokalna tradicija, ki jo poučujejo v šoli. Duhovnik (*tominaa*) se je vsega naučil od očeta. Njegova vloga je zelo posebna:



Šolski razred igra na tradicionalne flavte, Lentenan, 2009 (foto Beate Engelbrecht).

Tominaa dobesedno pomeni: *to* = tisti, *minaa* = ki ve. Na podeželju je to res izjemno ..., ker je ... v vsaki vasi oseba, »ki ve«. Ki ve vse, ki ve za mit o izvoru, ki ve vse o obredih. Zato jim pravimo *tominaa*. In ti ljudje so gotovo ... oni si ne lastijo obreda, ampak vedo, znajo povedati. Oni so edini, ki so zdaj še sposobni povedati potek obreda. (Pogovor z Dana Rappoport, Rantepao, 27.7.2009)

Dana Rappoport zadene bistvo: za posredovanje znanja naslednji generaciji so potrebni ljudje, ki še imajo to znanje, »ki vedo« in ki so znanje pripravljene posredovati naprej. Potrebna pa je tudi mlajša generacija, ki se zanima za to znanje, kar se zdi precej težavno v primeru duhovnika.

Ali avdiovizualni zapisi prispevajo k ohranjanju tradicionalnih kulturnih izrazov? *Delovna skupina avtohtonega prebivalstva* je pri obravnavi tega problema sklenila, da je to naloga samih avtohtonih skupin.

Zaradi transparentnosti, zakonitosti in ohranjanja kulturne dediščine avtohtonih ljudstev bi lahko elemente te dediščine popisali in/ali posneli. Evidentiranje in/ali snemanje kulturne dediščine, kot tudi vsaka objava so pogojeni s svobodnim, vnaprejšnjim in informiranim soglasjem vpletenih avtohtonih ljudstev ali, če je tako določeno v njihovem tradicionalnem pravu ali drugih zakonih, s pristankom posameznih pripadnikov skupine. Posnetke in/ali registre naj po možnosti upravljajo avtohtona ljudstva sama, če to v praksi ni izvedljivo, pa naj pri njihovem upravljanju sodelujejo. (Yozo Yokota in Svet ljudstva Saami, 2006, odstavek 23)

Avdiovizualni zapisi so torej lahko koristni pri ohranjanju tradicionalnih kultur in tudi tradicionalnih kulturnih izrazov. Snemali naj bi jih redno, dokler se kulturne prakse izvajajo. Takoj se postavi vprašanje, kako te zapise ohranjati. Koordinacijski svet združenj avdiovizualnih arhivov (CCAAA, del Unesca) obravnava vprašanje ohranjanja filmskih in zvočnih posnetkov.

Arhivsko gradivo je tisto gradivo, ki ga želimo ohranjati, da bo na voljo prihodnjim generacijam, ne glede na njegovo starost v času, ko je bilo pridobljeno (definicijo uporablja Združenje filmskih arhivistov).

Ohranjanje zajema vse ukrepe, ki so potrebni za zagotavljanje stalne dostopnosti avdiovizualnega dokumenta z maksimalno integriteto – za vedno (po publikacijah Unesca *Memory of the World: General Guidelines to Safeguard Documentary Heritage in Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*). (Spletni vir 9, 2. odstavek)

Povsem spregledano je vprašanje, ali filmski in zvočni zapisi služijo ohranjanju tradicionalnih kulturnih izrazov in kulturnih praks. Filmski dokumenti so namenjeni predvsem pomnjenju obrednih praks. Kot smo videli, se obredi spreminjajo, izvajalci jih ob vsaki izvedbi uprizorijo malce drugače in celo ponovno ustvarijo, ko jih izvajajo po daljšem časovnem obdobju. Ker ni stalnega scenarija, se obredi lahko obdržijo in ohranjajo samo z izvajanjem.

Sklep

Naše izhodišče je bilo vprašanje, kakšno vlogo lahko igra film pri varovanju nesnovne kulturne dediščine, zlasti pri njeni dokumentaciji, zaščiti in ohranjanju. Avdiovizualni zapisi so primerno sredstvo za dokumentiranje tradicionalnih kulturnih izrazov. Postavlja se vprašanje reprezentativnosti in kakovosti teh zapisov ter problem njihovega arhiviranja. Ni vsak avdiovizualni zapis primeren za ta namen, mnogi uporabni zapisi pa niso primerno arhivirani in dostopni.

Zaščita nesnovne kulturne dediščine se pretežno nanaša na intelektualno in kulturno lastnino; v tem kontekstu bi zaščita tradicionalnih praks pomenila znanje hraniti zase in omejevati dostop drugim ter tudi zamrznitev teh praks. Ohranjanje kulturnih praks je mogoče le, če jih ljudje izvajajo redno in si jih zapomnijo, znanje pa posredujejo naprej. Avdiovizualni zapisi tradicionalnih kulturnih praks dokumentirajo prispevke nastopajočih in jim pomagajo, da si obrede zapomnijo. Ohranjanje kulturnih praks pa podpirajo tudi s tem, ko ustvarjajo in dvignejo zavest o njihovem pomenu.

Po drugi strani pa je uporaba avdiovizualnih zapisov za posredovanje kulturnih praks brez »ljudi, ki vedo« lahko vprašljiva. Varovanje nesnovne kulture dediščine se pogosto začne šele, ko živi spomin že blede, zato je ključno, da avdiovizualno dokumentacijo snemamo, ko so kulturne prakse še žive. A kdo je zainteresiran? Kdo skrbi za to? In kdo to financira? Marc-Antoine Camp o avdiovizualni kulturni dediščini pravi:

Po eni strani bo nesnovna kulturna dediščina v prihodnosti vse bolj opisana in dokumentirana, po drugi strani pa bodo te dokumente uporabljali kot pripomočke za posredovanje kulturnih praks, deloma celo za oživljanje tradicij, ki se ne izvajajo več¹⁰ (Camp 2006: 64).

Camp obenem opozarja, da se bo dolgoročno pojavil problem, kako varno so ti dokumenti shranjeni. Unesco meni, da je to naloga arhivov, knjižnic, muzejev in drugih dobro podprtih ustanov.

Reference

CAMP, Marc-Antoine

- 2006 Die UNESCO-Konvention zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes. *Bulletin: Informationsblatt der Gesellschaft für die Volksmusik in der Schweiz GVS und der Schweizerischen Gesellschaft für Ethnomusikologie*, 58-67, http://www.ch-em.ch/images/stories/pdf/gvs_ch-em_bulletin_2006.pdf, 1.10.2015.

10 BE prevedla iz nemščine: Vermehrt wird in Zukunft einerseits das IKE verschriftlicht und dokumentiert, andererseits werden Dokumentationen als Tradierungshilfe beigezogen, teilweise gar zur Revitalisierung von nicht mehr praktizierten Traditionen.

DAS, Trisha

2007 *How to Write a Documentary Script*, UNESCO,
[http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/
programme_doc_documentary_script.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme_doc_documentary_script.pdf), 1.10.2015.

DONZELLI, Aurora

2007 Copyright and Authorship: Ritual Speech and the New Market of Words
in Toraja. V: BERLINER, David in Ramon SARRÓ (ur.) *Learning Religion:
Anthropological Approaches*. Oxford: Berghahn, 141-159.

ENGELBRECHT, Beate

2010 Ethnographische Filmarbeit und Copyright: Überlegungen zur Situation
in Indonesien. V: BENDIX, Regina, Kilian BIZER in Stefan GROTH (ur.) *Die
Konstituierung von Cultural Property: Forschungsperspektiven*, 153-172.
Göttingen: Universitätsverlag, [http://webdoc.sub.gwdg.de/univerlag/2010/
GSCP1.pdf](http://webdoc.sub.gwdg.de/univerlag/2010/GSCP1.pdf), 1.10.2015.

KUSUMADARA, Afifah

2008 Problems of Enforcing Intellectual Property Laws in Indonesia. Referat
na konferenci *The Law of International Business Transactions: A Global
Perspective*. Hamburg, Germany: International Association of Law Schools,
<http://www.ialsnet.org/meetings/business/KusumadaraAfifah-Indonesia.pdf>,
1.10.2015.

VAN ZANTEN, Wim (ur.)

2002 *Glossary, Intangible Cultural Heritage*, prepared by an international meeting
of experts at UNESCO, 10.-12.6.2002. The Hague: Unesco, [http://www.
unesco.org/culture/ich/doc/src/00265.pdf](http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00265.pdf), 1.10.2015.

YOKOTA, Yozo in Svet Ijudstva Saami

2006 *Standard-Setting: Review of the Draft Principles and Guidelines on the
Heritage of Indigenous Peoples*, [http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/
en/databases/creative_heritage/docs/yokota_draft.pdf](http://www.wipo.int/export/sites/www/tk/en/databases/creative_heritage/docs/yokota_draft.pdf), 1.10.2015.

Avdiovizualne reference

*De Doodencultus bij de Sadang Toradja's van Midden-Celebes Funeral Service of the
Sadang Toradja in Celebes*. Vuuren, 1923, 10 min.

*Documentation of a House Ceremony for a Tongkonan in Buntao, Tana Toraja,
Sulawesi, Indonesia, 2009* (8 DVDs – source edition). Beate Engelbrecht,
2011, 500 min.

Fest des Niedergehenden Rauches: Totenkult auf Sulawesi. Georg Müller und Chris J.
Parrangan, SWR, 1990, 45 min.

Indonesien: Das Leben der Torajas auf Sulawesi, Celebes. Josef Kirchmayer, DuMont,
1993, 45 min.

Les montagnes du monde: Sulawesi, Rantemario. Jean-Michel Vennemani, Arte, 2009, 43 min.

Merauk: Tongkonan Bara'ba Lentenan Pangrarukna: UGAI sola RANGGA Sau'. Remar Parinding, 2009, 500 min.

Toraja ReiseVideo. VideovalisReisenTV, 2010, 3,5 min, <https://youtu.be/h1XiSVxszb4>, 1.10.2015.

Spletne reference

- Spletni vir 1: UNESCO, World Heritage Tentative List, *Tana Toraja Traditional Settlement*, <http://whc.unesco.org/en/tentativelists/5462/>, 2.10.2015.
- Spletni vir 2: *Transcultural Authorship, Copyright, and Film: The Case of Funeral Rituals among the Toraja in Sulawesi, Indonesia*, <http://cultural-property.uni-goettingen.de/sub-projects/trans-cultural-authorship-copyright-and-film-the-case-of-funeral-rituals-among-the-toraja-in-sulawesi-indonesia/>, 2.10.2015.
- Spletni vir 3: UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Pariz, 17.10.2003, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, 1.10.2015.
- Spletni vir 4: UNESCO, *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Pariz, 20.10.2005, <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919e.pdf>, 1.10.2015.
- Spletni vir 5: World Intellectual Property Organization, WIPO, *Glossary*, <http://www.wipo.int/tk/en/resources/glossary.html>; glej tudi *Summary and Introduction to the Toolkit For Managing Intellectual Property When Documenting Traditional Knowledge and Genetic Resources*, 2003, http://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/en/wipo_grtkf_ic_5/wipo_grtkf_ic_5_5-annex1.doc, 2.10.2015.
- Spletni vir 6: UNESCO, *Ten Keys to the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, 2007, CLT/CEI/DCE/2007/PI/32, <http://arts.gov.au/sites/default/files/pdfs/149502E.pdf>, 1.10.2015.
- Spletni vir 7: World Intellectual Property Organization, *WIPO Intellectual Property Handbook: Policy, Law and Use*, 2004, http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/intproperty/489/wipo_pub_489.pdf; glej tudi *Konvencija o ustanovitvi Svetovne organizacije za intelektualno lastnino*, 1967, http://www.wipo.int/treaties/en/text.jsp?file_id=283854, 1.10.2015.

Spletni vir 8: *Law of The Republic of Indonesia No. 19/2002 Regarding Copyright*, http://portal.unesco.org/culture/es/files/30382/11424187703id_copyright_2002_en.pdf/id_copyright_2002_en.pdf, 1.10.2015.

Spletni vir 9: Co-ordinating Council of Audiovisual Archives Associations, CCAAA, *UNESCO Instrument for the safeguarding and preservation of the audiovisual heritage*, 2005, http://www.ccaa.org/paper_heritage.html, 1.10.2015.

Dr. Beate Engelbrecht je antropologinja in avtorica etnografskih filmov, ki jo zanima raziskovanje migracij in vloga praznovanj, še posebno mehiških migrantov v ZDA. Prej je bila zaposlena na Inštitutu za znanstveni film (Institut für den Wissenschaftlichen Film) v Göttingenu, Nemčija, kjer je posnela tudi več filmov. Bila je soavtorica raziskovalnega projekta o avtorstvu, avtorskih pravicah in filmu na primeru Tane Toraje. Trenutno je višja raziskovalka na Inštitutu Maxa Plancka za študij verske in etnične raznolikosti v Göttingnu in direktorica *Mednarodnega festivala etnografskega filma Göttingen*. Kontakt: Engelbrecht@mmg.mpg.de

DOKUMENTIRANJE, PREDSTAVLJANJE IN DIGITALIZACIJA MADŽARSKE KULTURNE DEDIŠČINE

János Tari

Na Madžarskem smo dokumentirali, arhivirali in katalogizirali tradicije v vsakdanji rabi. Posebno dragocena oblika dokumentacije nesnovne kulturne dediščine je filmski medij. Prispevek predstavi filmsko zbirko Madžarskega etnografskega muzeja kot izhodišče za sistem etnografskega tezavra, ki se odziva na vse večjo razširjenost digitalnih in družbenih medijev ter na redefinicijo muzejskega dialoga in prakse. Družbeni kontekst preobrazbe muzejev obravnava *Mednarodni odbor za avdiovizualne in nove tehnologije slike in zvoka (AVICOM)* pri *Mednarodnem muzejskem svetu (ICOM)*. Avicomovi ukrepi so koristni tudi za varovanje nesnovne kulturne dediščine v okviru Unesca.

Ključne besede: film, dokumentacija, nesnovna kulturna dediščina, digitalizacija, metapodatki

Madžarska nesnovna kulturna dediščina

Madžarska leži v srcu Evrope, na stičišču različnih kultur in je zaradi tega bogata zakladnica žive kulturne dediščine. Področje pojavov nesnovne kulturne dediščine je postalo predmet znanstvenega raziskovanja že na začetku 20. stoletja. Dokumentirali, arhivirali, katalogizirali in obdelali so tradicije, ki so bile takrat še žive v vsakdanji rabi in izvirnih funkcijah. Etnografske zbirke so postale dostopne in priljubljene zaradi vrste pomembnih publikacij in nacionalnega tradicionalnega gibanja. S pomočjo akademskih in znanstvenih organizacij, izobraževalnih programov, mreže javnega izobraževanja in civilnih skupnosti tradicije živijo v prvotnih in novih funkcijah;

dosegajo najširšo javnost, prispevajo h kontinuiteti kulture, posredovanju znanj, prijetnemu učenju in ohranjanju dediščine na lokalni ravni ter celo v urbanih okoljih.

Madžarski jezikoslovec in zbiralec ljudske glasbe Béla Vikár je bil prvi v Evropi, ki je leta 1895 snemal ljudske pesmi s fonografom. Na začetku 20. stoletja sta Béla Bartók in Zoltán Kodály zagnala obsežni znanstveni program zbiranja ljudske glasbe na vseh madžarsko govorečih območjih. To je bil začetek akademske muzikologije. Rezultati njenega dela so kmalu prispevali k mednarodnim primerjalnim raziskavam ljudske glasbe. Raziskovanje izvorov in medsebojnih povezav različnih kultur, ki so stoletja živele druga ob drugi, je Bartóka, Kodályja in njune učence privedlo do raziskovanja ljudske glasbe sosednjih in tudi bolj oddaljenih držav. Posneli, zapisali, analizirali in klasificirali so mnoge slovaške, romunske in srbske napeve. Kodály je raziskoval ugrofinska ljudstva; Bartók je opravil zgledno in vplivno delo pri zbiranju ljudske glasbe v Alžiriji in Turčiji. László Lajtha, član *Mednarodne komisije za ljudsko umetnost in izročilo Društva narodov* od 1928, je bil med pobudniki ustanovitve *Mednarodnega sveta za ljudsko glasbo* pri Unescu, napisal pa je tudi številne pomembne monografije o instrumentalni ljudski glasbi.

Bartók, Kodály in njuni nasledniki so ustvarili obsežen arhiv z več kot 200.000 napevi, razvrščenimi v skladu z Bartókovo klasifikacijo. Béla Bartók, Zoltán Kodály in László Lajtha so navdih za svoje svetovno znane skladateljske opuse črpali tudi iz »čistega izvira«, iz ljudske glasbe. Raziskava je pokazala, da je Béla Bartók, ustvarjalec nove, neodvisne glasbene govornice, najbolj pogosto izvajani skladatelj na svetu. Razvijanje glasbenega jezika od zgodnjega otroštva v okviru glasbene vzgoje v šolah je postalo znano kot Kodályjeva metoda, ki jo uporabljajo po vsem svetu. Madžarska je to metodo leta 2012 nominirala za vpis na Unescov *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine* in bo obravnavana leta 2016 (Spletni vir 1).

Sistematičnega zbiranja ljudskih plesov so se lotili na celotnem madžarsko govorečem območju, med manjšinami na Madžarskem in v sosednjih državah. Sándor Gönyei Ébner, István Molnár in György Martin so bili med prvimi, ki so s filmom dokumentirali plesne postopke. Martin in njegovi učenci so raziskali narečja madžarskih plesov in njihove povezave z evropsko plesno kulturo. Rudolf Laban je razvil sistem plesne notacije, podoben glasbeni notaciji, ki se imenuje labonotacija ali Labanova kinetografija in s katero je mogoče opisati in analizirati vsak plesni gib. Poleg zgodnjih raziskav ljudske glasbe, plesa in šeg na Madžarskem je tudi sistematično raziskovanje ljudskega stavbarstva in obrti prispevalo k obširnemu in rastočemu arhivu nesnovne in materialne kulturne dediščine. Del državne mreže zgodovinskih znanstvenih ustanov je tudi Inštitut za muzikologijo pri Madžarski akademiji znanosti. Madžarske javne zbirke so predstavljene v Madžarskem etnografskem muzeju, Madžarskem muzeju na prostem, Digitalnem arhivu gibljive slike in Hiši madžarske dediščine. Hiša je namenjena ohranjanju žive ljudske umetnosti in deluje tudi kot

središče, ki podpira preživetje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine z izobraževanjem, zagotavljanjem dostopa do virov in posredovanjem dobrih praks.

Hkrati s strokovnimi in znanstvenimi prizadevanji se je pojavila tudi potreba po spodbujanju živega znanja tradicionalnih skupnosti z namenom njihovega oživljanja. V okviru prizadevanj, da bi ljudsko kulturo predstavili v urbanih okoljih, so že v tridesetih letih 20. stoletja ljudske folklorne skupine *Gyöngyösbokréta* potovale iz vasi v Budimpešto in tam nastopale z glasbo in plesom. Iz tega se je razvilo gibanje, ki je prispevalo k ohranjanju lokalnih tradicij, noš, plesov, glasbe, šeg in obrti. Od šestdesetih let 20. stoletja so televizijski prenosi tekmovalnj ljudske glasbe *Leti, pav* predstavili najbolj nadarjene izvajalce ljudske dediščine kot vzornike in dokazali, da se številni mladi ljudje zanimajo za ljudsko kulturo. Na milijone gledalcev je pelo pred televizijskimi ekrani in zaradi teh oddaj je nastalo na ducate novih folklornih skupin, ansamblov in plesnih društev, ustvarjalnih delavnic in skupnosti ljudske umetnosti. Povezovalna moč izročila, ljudske glasbe in plesa se je v skupnosti vrnila z novimi funkcijami. Rastoča potreba po osebnem doživljanju tradicije in njena uveljavitev kot način življenja je bila predvsem posledica koncepta »nomadske generacije« in gibanja plesne hiše. Črpanje iz »čistega izvira« je bil rezultat aktivnega sodelovanja skupnosti, ki so opustile pasivnost v korist nove, osebne funkcije. Znanje in praksa, pridobljena z osebnimi izkušnjami, je več sto tisoč mladih iz mest in podeželja pritegnila k pristni ljudski kulturi. Danes, ko je gibanje plesne hiše staro že več kot 40 let, ljudski ples, glasbo in obrti gojijo vse generacije.

Zaradi sistematične uporabe zgodnjih raziskav in zbirk, načinov nastopanja, pridobljenih od pristnih informatorjev, in zanašanja na izobraževanje in institucionalno mrežo javnega izobraževanja je bila Metoda plesne hiše (*Táncház Method*) leta 2011 vpisana v *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine* kot madžarski model ohranjanja nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 2). Ključna koraka v načrtnem prenašanju madžarske ljudske glasbe sta bila usposabljanje učiteljev za ljudsko glasbo na Učiteljišču v Nyíregyházi in začetek terciarnega izobraževanja v ljudski glasbi na novem, samostojnem Oddelku za ljudsko glasbo na Lisztovi Akademiji za glasbo. Tako lahko učitelji z univerzitetno diplomu iz ljudske glasbe poučujejo na katerikoli stopnji izobraževalnega sistema. Magistrski študij v raziskovanju ljudske glasbe, uveden leta 2011 na Lisztovi Akademiji, zagotavlja nove akademske raziskovalce ljudske glasbe.

Madžarska je med prvimi državami prepoznala pomen izjemnih predstavnikov skupnosti, ki ohranjajo nesnovno kulturno dediščino. V okviru programa, ki je podoben Unescovemu programu *Živih zakladov človeštva*, je od leta 1953 več kot 500 izvajalcev prejelo madžarsko državno nagrado *Mojster ljudske umetnosti*. Od leta 1970 prejemajo najboljši mladi talenti naziv *Mladi mojster ljudske umetnosti*. Najboljši na področju umetne obrti pa prejemajo nagrado *Mojster umetne obrti*.

Madžarska nesnovna kulturna dediščina in Unesco

Odkar je Madžarska leta 2006 pristopila h *Konvenciji o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (2003), se je lotila njenega evidentiranja in klasifikacije po vsej državi. Nacionalni register (Spletni vir 3) je bil vzpostavljen leta 2008 in trenutno vsebuje 24 elementov, izmed katerih so trije vpisani na Unescov *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine* človeštva in en v *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine* (Spletni vir 4). Nosilci in skupnosti, ki zavedno spodbujajo, ohranjajo in prenašajo to dediščino, so vpisani v nacionalni register nesnovne kulturne dediščine. Redno sodelujejo na *Mednarodnem srečanju nesnovne kulturne dediščine*, ki ga že dolga leta organizirajo v Muzeju na prostem v Szentendru (Spletni vir 5). Srečanje pod okriljem Unesca je madžarski praznik nesnovne kulturne dediščine, nosilnih skupin in kulturne raznolikosti. Potujoča razstava, organizirana ob desetletnici Unescove *Konvencije*, je predstavila madžarska strokovna prizadevanja in rezultate. Na odprtju je nastopila ljudska pevka Márta Sebestyén, dobitnica Unescove nagrade *Umetnik za mir*.

Tekmovanje talentov ljudske glasbe *Leti, pav* je po petdesetletni prekinitvi leta 2012 spet zaživelo, da bi spodbujalo kulturno dediščino. Članica žirije Márta Sebestyén je mladi pevki, ki je zapela staro pentatonično ljudsko pesem po Bartókovem zapisu, rekla: »Béla Bartók in Zoltán Kodály si nikoli ne bi predstavljala, da bo leta 2014 mlado dekle tako lepo oživelo to pesem.« Milijoni televizijskih gledalcev, nosilci in skupnosti, ki ohranjajo tradicije žive, krožki ljudskih pesmi, ansambli, pevci, obrtniki, plesne hiše, tabori ljudske umetnosti, nadvse funkcionalno izobraževanje o ljudski umetnosti na osnovni, srednji in terciarni stopnji dokazujejo, da se na Madžarskem stalno povečujeta zanimanje za dediščino in oživljanje tradicionalne kulture. »Tradicija ni ohranjanje pepela, ampak predajanje plamena naprej«, je rekel Gustav Mahler. Iz iskre je zrasel plamen, ker smo upoštevali opozorilo Zoltána Kodálya *Ogenj ne sme ugasniti!* (Spletni vir 6).

Filmi o kulturni dediščini v Madžarskem etnografskem muzeju in digitalni dostop

Kulturna dediščina in etnografski film sta lahko predmet zgodovinske, teoretske in metodološke refleksije. Film je posebno dragocena oblika dokumentacije nesnovne kulturne dediščine. Filmska dokumentacija je bila pomemben dosežek etnoloških raziskav v prvih desetletjih 20. stoletja, zlasti ker tehnologija tistega časa in stopnja tehničnega razvoja še nista omogočali splošnega širjenja vizualne dokumentacije, kot ga poznamo danes. Glavna naloga avdiovizualnih arhivov je dokumentacija avdiovizualnih dokumentov, njihovo ohranjanje in restavriranje ter omogočanje dostopa do njih. Arhivsko filmsko gradivo danes iščejo pripadniki upodobljene kulture, muzejski kustosi in raziskovalci. V Madžarskem etnografskem muzeju smo digitalizirali zbirko



Posnetek zaslona Programa arhiva trakov, ki so ga oblikovali László Szakallos, Janos Tari in Zsolt Kramos (Madžarski etnografski muzej).

dvesto sedemdesetih filmov. Iskalnik na osnovi ključnih besed uporabnikom omogoča, da zlahka najdejo arhivsko filmsko gradivo in si ga ogledajo. Ta projekt sproža vprašanje vrednosti in prispevka etnografskega filma.

Ob koncu 20. stoletja je postalo jasno, da raziskovalcem in širši javnosti lahko omogočimo dostop do ogromne količine filmskega gradiva samo s pomočjo digitalizacije in razvoja posebnega iskalnika, ki je prilagojen vizualnim potrebam in omogoča iskanje filmov na osnovi vizualnih motivov, tem in ključnih besed. Madžarski etnografski muzej je s pomočjo državne subvencije razvil nov program in ustvaril kompleksno in večnamensko digitalno bazo podatkov o svoji filmski zbirki. Filmski katalog je bil v tiskani obliki dostopen od leta 1995 in na internetu od leta 1997 (Spletni vir 7), še prej je bil izdan tudi na zgoščenki. Leta 2002 je Madžarski etnografski muzej na razpisu *Državnega sklada za akademske raziskave* pridobil znatna sredstva za opremo visoke



001	Sárközi képek Scenes from the Sárköz region
002	Lakodalm Kisterenyén Wedding in Kisterenye
003	A magyar fekerő The Hungarian hurdy-gurdy
004	Jeges halászat a Velencei-tavon Ice fishing on Velence Lake
005	Nádvágás tolókaszával Reed-cutting
006	Méhvelenc The beehive in Panyola
007	A szarvasi szárazmalom Horse-drawn mill in Szarvas
008	Szarvaskő települése The village of Szarvaskő
009	Cséplés kézírással Hand-threshing
010	Nagyőszárgartás a Hortobágyon Animal husbandry in the Hortobágy region
011	Juhártás a Hortobágyon Cheep-herding in the Hortobágy region

Posnetek zaslona Programa arhiva trakov, ki so ga oblikovali László Szakallos, Janos Tari in Zsolt Kramos (Madžarski etnografski muzej).



Sárközi képek Scenes from the Sárköz region

A dokumentumfilm négy sárközi falu, Ócsény, Decs, Sárpiilis és Alsónyék régi életét idézi fel. Megjelennek a gazdálkodás hagyományos módszerei: szántás, kézzel vetés, aratás, marokszedés, nyomtatás lóval. Az összegyűlt rokonság mulatsággal, énekessel, táncal ünnepli a fiúgyermek születését.

The documentary recalls the past life of four Sárköz villages, Ócsény, Decs, Sárpiilis, Alsónyék. All the traditional farming methods are shown: ploughing, sowing by hand, harvest, sheaving, treading out by horse. On the occasion of the birth of a child the relatives celebrate the newborn little boy with singing and dancing.

magyar/Hungarian, színes/colour
35mm, 16mm, 308m, 10.40 perc/min
BETA SP, UM LB, VHS PAL (2db/pos)
Gyártó/Produced by: Magyar Filmgyártó Vállalat
TV BB Stúdió & gyártásvezető Lenárd László

Actualis pozíció: 00:08 Film hossza: 03:48
Film position: Total time:

Posnetek zaslona Programa arhiva trakov, ki so ga oblikovali László Szakallos, Janos Tari in Zsolt Kramos (Madžarski etnografski muzej).

vrednosti za digitalizacijo. Sklad je razpis objavil, da bi povečali standarde in učinkovitost akademskih raziskav, izboljšali tehnično opremljenost madžarske raziskovalne skupnosti in spodbudili uporabo raziskovalnih izsledkov. Filmom niso dodane klasične ključne besede; ker posamezne vizualne vsebine kot

v nemem filmu ločijo mednaslovi, so ti postali ključne besede. Pri posnetkih plesa so lahko ključne besede imena plesa in plesalcev. Sedanja oblika sistema ključnih besed filmske zbirke Madžarskega etnografskega muzeja je izhodišče za dodelan sistem ključnih besed, ki bo usklajen s celovitim tezavrom etnografske terminologije.

Program je možno dopolnjevati s prispevki etnologov, sociologov in antropologov, ki so strokovnjaki za vsebinsko področje in umetnike, prikazane v filmu. Digitalizacija 273 enot (okrog 40 gigabajtov v formatu AVI) je bila zaključena leta 2009; filmi so raziskovalcem dostopni v čitalnici muzejske knjižnice, na razstavi pa si jih je možno ogledati na velikem zaslonu. Digitalizacija po letu 2003 je potekala v skladu z definicijo v dopolnilu madžarskega Zakona I (1996) o radiu in televiziji, ki je usklajen z evropsko zakonodajo. To pomeni, da ima filmska zbirka Madžarskega etnografskega muzeja uradno status državnega avdiovizualnega arhiva.

V preteklih letih sta programska oprema in arhivsko gradivo, ki sta bila na voljo, prispevala k realizaciji projektov, kot so multimedijske vsebine za nekatere etnografske razstave. Leta 2006 smo naredili digitalno vizitko za šestdesetletnico Icoma (Spletni vir 8) in inštalacijo, ki je na sedmih velikih zaslonih prikazovala film z Bartókovo glasbo za potujočo razstavo *Zavest (Eszmélet)*. Leta 2007 je DVD zgoščenska o tej razstavi prejela srebrno nagrado mednarodnega Avicomovega festivala FIAMP in je bila potem prikazana še na festivalu *Odličnost v dediščini (Best in Heritage)* v Dubrovniku na Hrvaškem. Leta 2007 smo ustvarili tudi odrsko glasbeno produkcijo *Pesem pava* v počastitev Zoltána Kodályja, ki s prepletom glasbe in predstave ponazarja, kaj pomeni ljudska kultura v sodobni misli (Spletni vir 9).

AVICOM in njegovi cilji za avdiovizualno dokumentacijo

Mednarodni odbor za avdiovizualne in nove tehnologije slike in zvoka (Spletni vir 10) je bil ustanovljen junija 1991 pri *Mednarodnem muzejskem svetu*. Člani odbora so poklicni muzealci, kot so kustosi, znanstveniki in strokovni sodelavci, odgovorni za zbirke, in tudi strokovnjaki, ki v muzejih, kulturnih in dediščinskih ustanovah skrbijo za uporabo avdiovizualnih in novih tehnologij. Med člani odbora so tudi samostojni muzealci in svetovalci. AVICOM svetuje, informira in seznanja muzealce z avdiovizualnimi metodami in novimi tehnologijami. Njegova *Delovna skupina za fotografijo* se posveča zamrznjeni sliki in trenutno zbira informacije za tematski katalog umetniških in dokumentarnih fotografskih zbirk v muzejih in kulturnih ustanovah po svetu. *Delovna skupina za multimedije* se posveča filmu, videu, multimedijem (Spletni vir 11) in internetu. Pripravlja delavnice za širšo javnost in študente, da jih seznanja z novimi tehnologijami in vključuje v njihovo uporabo. Organizira tudi *Mednarodni avdiovizualni festival muzejev in dediščine* FIAMP (Spletni vir 12), ki spodbuja ustvarjanje multimedijskih izdelkov v muzejih in dediščinskih ustanovah ter nagrajuje najbolj izvirne produkcije.

»Povezani muzej« posreduje dediščino za boljše družbeno razumevanje

Družbeni kontekst organizacijskih in izobraževalnih učinkov preobrazbe »povezanega muzeja« in metodologija, po kateri je preobrazba potekala s pomočjo digitalnih in družbenih medijev, sta zelo pomembna za AVICOM. Izredno hitro širjenje različnih oblik družbenih medijev zahteva redefinicijo priložnosti in ovir v muzejskem dialogu in praksi. Obiskovalci, ki so sami uporabniki digitalnih oblik komunikacij, so za mnoge muzeje vse bolj pomembna ciljna skupina. Velik del diskusije je osredotočen na družbeni vidik muzejske komunikacije in interpretacije ter na načine njenega poteka v digitalnem formatu. Tema sledi trendu nedavnih muzejskih raziskav, kako digitalno tehnologijo uporabiti za izboljšanje komunikacije, interakcije in izmenjave. Družbeni mediji so posebnega pomena, ker omogočajo preobrazbo muzejskega sektorja in področja dediščine, kar lahko poveča dostopnost muzejev potencialnim obiskovalcem. Obiskovalčeva perspektiva se spremeni, ko preko interneta svoje delo in znanje deli s povezanim muzejem. Posamezniki se odzivajo na muzejsko življenje na spletu, mnenja obiskovalcev pa spodbujajo globoke organizacijske spremembe znotraj muzeja. To vodi v koristno dvosmerno interakcijo z muzejskimi občinstvi z uporabo orodij, ki jih ponujajo družbeni mediji in mobilne tehnologije. Ob uporabi tehnologij ustvarjamo močno sinergijo med fizičnim, spletnim in mobilnim svetom; opazovati moramo vedenje občinstva v vseh treh svetovih in ta vprašanja obravnavati z muzealci, da se bomo lahko odzivali na vse bolj povezano produkcijo vsebin. Muzeji ustvarjajo aktivna komunikacijska omrežja in delijo pomembne vidike z drugimi internetnimi ponudniki digitalnih vsebin ter se tako vključujejo v širšo družbo muzejev, ki jim je cilj boljše družbeno razumevanje in odzivanje na spremembe.

Spletne reference

- Spletni vir 1: Unesco, vloge v postopku, 2016, *Safeguarding of the Folk Music Heritage by the Kodály Concept* (glej Madžarska, vloga št. 1177), <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00774>, 20.10.2015.
- Spletni vir 2: Unesco, Nesnovna kulturna dediščina, *Táncház Method: A Hungarian Model for the Transmission of Intangible Cultural Heritage*, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&Art18=00515>, 20.10.2015.
- Spletni vir 3: Nesnovna kulturna dediščina na Madžarskem, http://www.szellemiorokseg.hu/index_en.php, 20.10.2015.
- Spletni vir 4: Unesco, Madžarske enote nesnovne kulturne dediščine, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00311&topic=mp&cp=HU>, 20.10.2015.

- Spletni vir 5: Muzej na prostem Szentendre (Szabadteri Neprajzi Muzeum), <http://www.skansen.hu/en>, 20.10.2015.
- Spletni vir 6: *The fire must not go out!* Hungary's lobby film for UNESCO 2014, https://www.youtube.com/watch?v=0S6-B01pRAQ&feature=em-upload_owner, 20.10.2015.
- Spletni vir 7: Filmski katalog Madžarskega etnografskega muzeja (Neprajzi Muzeum), <http://www.neprajz.hu/filmstudio/filmkat.html>, 22.9.2015.
- Spletni vir 8: ICOM Madžarska, *International Council of Museums, 1946-2006*, video film, mms://telesto.unesco.org/ngo/icom_hungary.wmv, 22.9.2015.
- Spletni vir 9: Peacock Song – Music Association Etnofon (Pávaének – Etnofon Zenei Társulás), <https://www.youtube.com/watch?v=9DOOoUvMPDQ>, 22.9.2015.
- Spletni vir 10: AVICOM, *International Committee for Audiovisual and New Technologies of Image and Sound*, <http://network.icom.museum/avicom/L/10/>, 22.9.2015.
- Spletni vir 11: AVICOM, *Introduction to Multimedia in Museums*, http://www.icom.org.ru/docs/A58_280-introtomultimediamuseums.pdf, 22.9.2015.
- Spletni vir 12: FIAMP, *International Audiovisual Festival on Museums and Heritage*, <http://network.icom.museum/avicom/fiamp-festival/presentation/L/10/>, 22.9.2015.

Dr. János Tari je vizualni antropolog in predsednik *Mednarodnega odbora za avdiovizualne in nove tehnologije slike in zvoka* pri Icomu. Kot vodja Filmskega studia in arhiva Madžarskega etnografskega muzeja je snemal dokumentarne filme in sodeloval pri izdelavi digitalnega multimedijskega in internetnega filmskega kataloga. Je izredni profesor, direktor fotografije in režiser na Univerzi Reformirane cerkve Károlija Gáspárja in na Fakulteti humanističnih ved – Inštitutu za družbene in komunikacijske vede v Budimpešti. Kontakt: JanosTari@gmail.com

PREZENTACIJA IN REPREZENTACIJA ELEMENTOV NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE S FILMOM

Juraj Hamar in Ľubica Voľanská

Prispevek obravnava Unescovo *Konvencijo o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (2003) in njena orodja, z glavnim poudarkom na kratkih video filmih. V nasprotju z dokaj natančnimi navodili za pisni del nominacije daje Unesco malo smernic za oblikovanje predstavitev video filmov. Zaradi heterogene narave seznamov in registra ter različnega dojemanja nesnovne kulturne dediščine v državah pogodbenicah se odpirajo številna vprašanja o produkciji video filmov. Drugi del prispevka predstavlja tri primere filmov, ki so del dosjeja za vpis slovaških dediščinskih elementov na Unescovo *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva*.¹

Ključne besede: nesnovna kulturna dediščina, Unesco, video film, dokumentacija, prezentacija, reprezentacija

Unescova Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine in video dokumentacija

Unescove konvencije na področju kulture so bile sprejete, da bi ustvarile mednarodne standarde, ki bi lahko služili kot temelj za osnovanje nacionalnih politik in strategij na tem področju. *Konvencija o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (Spletni vir 1), sprejeta leta 2003, je bila skupaj s *Seznamom*

1 Prispevek je finančno podprla Slovaška agencija za raziskovalno dejavnost (VEGA) v okviru projekta *Kontinuiteta in diskontinuiteta v etnoloških raziskavah o nesnovni kulturni dediščini*, št. VEGA 2/0126/14.

nesnovne kulturne dediščine, ki jo je nujno nemudoma zavarovati, Reprezentativnim seznamom nesnovne kulturne dediščine človeštva in Registrom programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine prelomnica v razvoju mednarodne politike spodbujanja kulturne raznolikosti. Potreba po podpori kulturnih izrazov je bila ugotovljena že prej, s pripravo evidentiranja *Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne kulturne dediščine človeštva* (Spletni vir 2), katere začetki segajo v leto 1997, potrjeno pa je bilo leta 2001.

Unesco podpira globalno vizijo kulturne dediščine (Bitušiková 2014: 10) in tako ta varuh kulturne dediščine pred globalizacijo paradoksalno deluje kot globalni akter, ki določa programe, strategije, postopke, procedure in prakse zaščite dediščine po vsem svetu (Bitušiková 2014: 11). Kritiki (Lowenthal 1998, Kirshenblatt-Gimblett 2004, Kurin 2004, idr.) izražajo dvome o nekaterih orodjih *Konvencije*, predvsem zaradi pretiranega evrocentrizma, vendar je problem veliko širši. Primer, kjer so razlike v dojemanju nesnovne kulturne dediščine takoj opazne, je produkcija video filmov za nominacije za vpis na Unescova seznama in njegov register. V priporočilih za izpolnjevanje obrazcev (Spletni vir 3) Unesco postavlja vrsto specifičnih zahtev za oblikovanje pisnih dokumentov, ki so sestavni del nominacij, vendar daje relativno malo smernic v zvezi z video produkcijo.

Oblika video filmov se je od časov *Razglasitve mojstrov in ustne in nesnovne kulturne dediščine človeštva* močno spremenila in pri tem ne mislimo samo na tehnične parametre in uvajanje novih formatov. Od leta 2011 so bili video filmi močno priporočene priloge k vlogi za nominacijo, leta 2015 pa so postali njen obvezni sestavni del (Spletni vir 4, dokument ICH-02-2014-EN, odstavek 6A). Obrazec z navodili iz leta 2014 (Spletni vir 5, ICH-02-2014-Instructions-EN, točke 20-25) določa tehnične vidike (format, kakovost resolucije, dolžino video filma) in odstop pravic, ki Unesco omogoča, da video filme uporablja za nepridobitne predstavitve elementov nesnovne kulturne dediščine. Unescove smernice pa ne vsebujejo izčrpnih smernic glede vsebine ali stila video filmov.

Kar manjka, je ciljna skupina: ali je video film namenjen strokovnjakom, ki ocenjujejo vsebino in kakovost vloge, ali širšemu občinstvu generalne skupščine *Konvencije*? Ali bo video film v primeru vpisa nominiranega elementa na enega od seznamov ali v register objavljen na Unescovi spletni strani in dostopen širši laični javnosti? Ali naj je video film tudi komercialna priložnost za promocijo elementa nesnovne kulturne dediščine? Ali je z vidika lokalne skupnosti mogoče mednarodni skupnosti odgovorno predstaviti bistvo nominiranega elementa v desetminutnem filmu na tak način, da so pomen in vrednote elementa nesnovne kulturne dediščine prikazani nedvoumno? Ali naj ima video film značaj umetniškega dokumenta, etnografskega filma, dokumentarca ali reklamnega filma? To so pomembna vprašanja, povezana s produkcijo filma, ki pa so bistvena tudi že v procesu predprodukcije in v postprodukciji.

V kontekstu vizualne predstavitve in filmske produkcije so nekateri elementi (tradicionalni obredi, obrti, tradicionalno gledališče itd.) bolj privlačni kot drugi (ustno izročilo, pripovedništvo itd.). Unesco priporoča, da fotografije in video filmi predstavijo dediščinski element v obliki, kot se izvaja danes. Tu se pojavi vprašanje, kolikšen odstotek pet do desetminutnega filma je lahko namenjen arhivskim posnetkom, ki prikazujejo preteklost in razvoj elementa, in kolikšen informacijam o vidikih trajnostnega razvoja in o bodočih varovalnih ukrepih? Ali so fotografije, ki so priložene nominaciji, lahko del video filma? Ali ta lahko vključuje tudi druge slike?

Besedilo obrazca nominacije je zelo zapleteno² in mora odgovarjati strogim Unescovim kriterijem za ocenjevanje posameznih elementov, ki kandidirajo za vpis na sezname. Če je potrebno »tesno ujemanje in usklajenost med opisom elementa v avdiovizualnem gradivu in podatki, ki so vključeni v pisni del nominacije« (Spletni vir 6, točka 122) in če naj produkcija upošteva filmski jezik, potem se morajo filmski ustvarjalci in producenti odločiti, katerim kriterijem bodo dali prednost na račun drugih. Ali bodo to umetniško-estetski kriterij, kriterij strokovnosti, institucionalni kriterij, lokalni kriterij ali Unescovi kriteriji? Poleg tega so tu še politični in diplomatski interesi držav pogodbenic, ki so tudi povezani z nominacijo določenega elementa.

Avtorji video filmov iz različnih držav se lotijo produkcije vsak na svoj način³ in se pri tem pogosto poslužujejo pristopa sprotnega učenja (learning by doing). Na začetku je praktična stran video produkcije gotovo prevladala nad teorijo, sčasoma pa so se filmski ustvarjalci in strokovnjaki, ki so pripravljali nominacije, spopadali z vrsto vprašanj.

Najnovejša priporočila iz februarja 2015 (Spletni vir 6) so doslej najbolj natančna. Izvemo, da Unescov Medvladni odbor in Ocenjevalno telo⁴ še nista izdelala natančnih navodil za produkcijo video filmov, čeprav sta tematiko že večkrat obravnavala. Na sestankih Medvladnega odbora je Posvetovalno telo večkrat spodbudilo države pogodbenice, naj posvečajo več pozornosti kakovosti video filmov, zlasti z zahtevo po kompleksnosti – prikazani naj bi bili razni vidiki nominiranega elementa in ne samo eden ali peščica izbranih vidikov (Spletni vir 6, točka 118). Priporočilo je tudi, da so dediščinski elementi prikazani v njihovem vsakdanjem kontekstu in ne na odru ali prirejani posebej za snemanje (Spletni vir 6, točka 119).

Medvladni odbor poziva države pogodbenice, da pri pripravi video filma »skupnostim, skupinam in posameznikom, ki so povezani z elementom, v največji možni meri omogočijo, da spregovorijo v svojem imenu, namesto

2 To je posledica številnih kompromisov zaradi narave Unescovih postopkov, ki nastajajo in delujejo v okolju, usmerjenem h konsenzu (glej Brumann 2014: 183).

3 O stanju na Kitajskem piše Yang 2015.

4 Več o vlogi in delu Medvladnega odbora, Ocenjevalnega telesa in Posvetovalnega telesa *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* v članku Hamar in Voľanská (2015a).

da se zanašajo na tretjeosebno pripoved« (Spletni vir 6, točka 121). Na koncu Medvladni odbor in Posvetovalno telo poudarjata pomen konsistentnosti med besedilom nominacije in video filmom in obenem pojasnjujeta, da naj »video film uporablja sliko in zvok zato, da pisno besedilo dopolni s čutnimi izkušnjami, ki jih je težko ujeti z besedami, vendar člani poudarjajo tudi, da video film ni namenjen predstavitvi bistvenega opisa ali utemeljitve, ki manjka v besedilu« (Spletni vir 6, točka 122).

Film in antropološke raziskave

V akademski sferi ima vizualna antropologija najdaljšo tradicijo refleksije vizualnih pojavov: »Etnografski vizualni mediji (...) igrajo pomembno vlogo pri produkciji in uporabi antropološkega znanja in so sestavni del strokovnih izobraževalnih programov« (Spletni vir 7). Leta 2001 je Ameriško antropološko združenje izdalo *Smernice za ocenjevanje etnografskih vizualnih medijev* (Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media), ki določajo osnovne znanstvene, tehnične, etične in tudi umetniške kriterije za ustvarjanje etnografskih vizualnih medijev. Podobni dokumenti nudijo solidno osnovo za raziskovanje in za bodočo produkcijo kratkih video filmov o nesnovni kulturni dediščini.

Francoski raziskovalec Félix Regnault je film kot nov medij začel uporabljati za etnografske raziskave istega leta, kot sta brata Lumière prvič javno predstavila film (1895). Na splošno velja, da je vid teoretski čut, saj smo z njim sposobni razlikovati strukturo, trdnost ali težo materialov, torej lastnosti, ki ji običajno preverjamo z dotikom. Vendar na vizualno dojetje vplivajo mnogi faktorji, med drugimi tudi fiziološki in kulturni. Z drugimi besedami: na to, kaj in kako vidimo, pogosto vpliva naša kulturna vzgoja in osebni interesi, še posebno ko gledamo skozi objektiv kamere.

Kompleksni konstrukciji, kot sta film ali fotografija, imata živalski izvor. Telesne podobe niso samo podobe drugih teles; so tudi podobe telesa za kamero in njegovih odnosov s svetom (MacDougall 2006: 3).

Med raziskovanjem določenega elementa nesnovne kulturne dediščine etnologa, antropologa, sociologa, zgodovinarja, muzikologa, jezikoslovca itd. zanima predstavitev elementa v njegovem kulturnem okolju, s člani skupnosti, ki element dediščine izvajajo v vsakdanjem kontekstu (prostoru in času). Na osnovi njihove predstavitve raziskovalec zbere dejstva, ki pozneje tvorijo temelje njegovega analitičnega dela pri besedilnem opisu elementa in pri oblikovanju analitičnih izhodišč. Video film se navezuje na izvor elementa nesnovne kulturne dediščine skozi obdelavo teh dejstev. Skupaj s subjektivnim

pogledom filmskega avtorja določeno vlogo igra tudi domišljija, katere naloga je, da dediščinski element reprezentira in ne prezentira.

Prezentacija in reprezentacija sta zelo podobni zaradi dejstva, da prikazujeta določeno zamisel nekega posameznika in jo podpirata z besedilom ali podobami. Glavna razlika je v tem, da je prezentacija izvorna zamisel, reprezentacija pa je zamisel, ki jo reprezentira (zastopa) nekaj drugega oz. je nekaj drugega uporabljeno v njeno podporo. V bistvu je prezentacija prikaz ali predlog zamisli, reprezentacija pa to zamisel vzame in jo nadomesti s čim drugim, da jo tako še bolje utemelji (Spletni vir 8).

Tako je torej dejanski obstoj elementa nesnovne kulturne dediščine njegova prezentacija, povezana z resničnostjo, medtem ko je video film o tem elementu njegova reprezentacija, deloma povezana z domišljijo. Ne glede na subjektivni pogled filmskega avtorja pa je cilj etnografskega filma, da »nas z vsemi polemikami, poetiko in fascinantnimi možnostmi približa svetu in življenju drugih« (Porybná 2010: 9). To je lahko tudi cilj video filmov o elementih nesnovne kulturne dediščine.

Slovaške izkušnje

Trenutno so trije slovaški elementi nesnovne kulturne dediščine vpisani na Unescov *Reprezentativni seznam*: *Fujara in njena glasba* (2008, Spletni vir 9), *Terčovska glasba* (2013, Spletni vir 10) in *Kultura dud* (2015, Spletni vir 11).

Vas Terchová na severozahodu Slovaške je znana po skupinski vokalni in instrumentalni glasbi, ki jo izvaja tri do petčlanska godalna zasedba z majhnim basom z dvema strunama ali diatonično harmoniko. (...) Tradicionalna glasbena kultura, ki se prenaša ustno, je stvar ponosa in označevalec identitete prebivalcev vasi Terchová in okoliških območij. Zajema instrumentalno in vokalno glasbo, ples, poznavanje terčovske glasbene tradicije in spretnosti, povezane z izdelavo glasbil (Spletni vir 11).

Video film za nominacijo smo zmontirali iz odlomkov etnografskih filmov *Slovaški ljudski plesi* (1952) in *Terčovská glasba* (1984), ki sta bila posneta s profesionalno snemalno tehnologijo. V tem primeru ni bilo zahtevne montaže ali postprodukcije.

Dude kot tradicionalna glasbila in celotna kultura dud, ki vključuje glasbeno izražanje in znanja, povezana z dudami in z njihovo uporabo, imajo dolgo, kontinuirano tradicijo kmetov in pastirjev, ki so živeli na ozemlju Slovaške (Spletni vir 13, glej *Dude in kultura dud na Slovaškem*, KCTLK-RZ-NKDS-2012/011).

Video film *Kultura dud* je zmontiran iz odlomkov iz filma *Slovaški ljudski plesi* (1952) in profesionalnih posnetkov, ki smo jih ustvarili za dokumentacijo

sodobne oblike dediščinskega elementa in za njegovo predstavitev. Ta proces je bil dragocena izkušnja, ker smo stil video filma namenoma prilagodili zahtevam Ocenjevalnega telesa.

V postopku ocenjevanja za leto 2016 je serijska nominacija *Slovaško in češko lutkarstvo* (Spletni vir 12). Leta 2014 so strokovnjaki komisije iz Češke republike in Slovaške republike začeli pripravljati skupno nominacijo tega elementa (Hamar in Voľanská 2015b). Na državni ravni je bil del slovaške nominacije (Spletni vir 13, glej *Tradicionalno lutkarstvo na Slovaškem*, KCTLK-RZ-NKDS-2012/010) tudi desetminutni video film. Zmontirali smo ga iz odlomkov iz filma *Življenje, delo in umetnost Bohuslava Anderleta* (1972), amaterskega video filma *Lutkar Anton Anderle* (1988) in *Video dokumentacije Mednarodnega festivala tradicionalnih lutkovnih gledališč Anderleta Radvaňa* (2011, 2013).

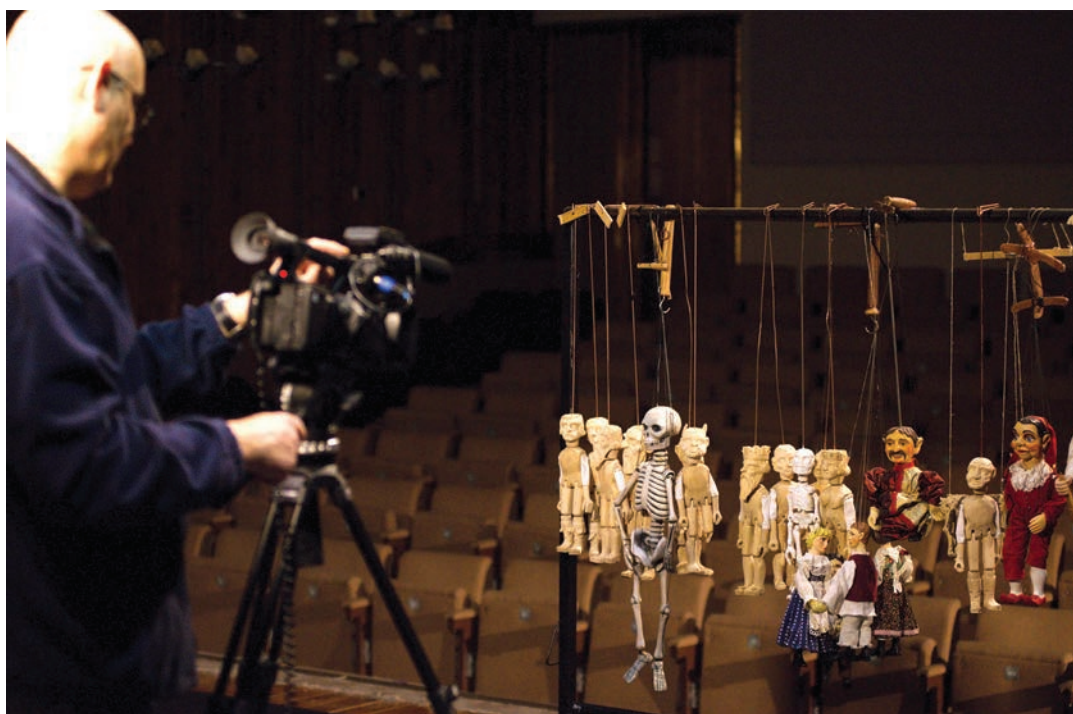
Na podlagi kriterijev iz dokumenta Operativna direktiva smo se slovaški in češki strokovnjaki odločili, da najamemo profesionalno filmsko ekipo za produkcijo novega avdiovizualnega izdelka, ki bo temeljil na arhivskih filmih,



Lutkar Rastislav Anderle, Banská Bystrica, 2011 (foto Vladimír Kyseľ, Arhiv Centra nesnovne kulturne dediščine v Bratislavi).



Lutkar Ivan Gontko, Banská Bystrica, 2011 (foto Vladimír Kyseľ, Arhiv Centra nesovne kulturne dediščine v Bratislavi).



Snemanje lutk za vlogo za nominacijo *Slovaško in češko lutkarstvo*, 2015 (foto Michal Veselský).

fotografijah in novih snemanjih. Naša prizadevanja so rodila desetminutni film *Slovaško in češko lutkarstvo*, ki smo ga opremili z angleškimi podnapisi.

Če povzamemo, smo pri produkciji filmov za nominacijske vloge elementov nesnovne kulturne dediščine uporabili arhivske filme; video posnetke profesionalne in amaterske izdelave; digitalizirane fotografije in dokumente; in nekaj novih namenskih posnetkov. Obstoječa praksa izdelave filmov v postprodukciji (v montažnem studiu) pogosteje privede do kompilacije ali kolaža kot do avtentičnega, premišljenega in sistematično strukturiranega filma.

Zaključimo lahko, da se je sedanji diskurz o obliki obveznih vizualnih prilog k nominacijam za Unescov seznam in register nesnovne kulturne dediščine in možne povezave z vizualno antropologijo začel razvijati med posvetom *Dokumentiranje in predstavljanje nesnovne kulturne dediščine s filmom* (2014) v Ljubljani. Prepričani smo, da obstaja potreba po novem filmskem žanru, ki v desetih minutah reprezentira (ali prezentira?) izjemne lastnosti elementa nesnovne kulturne dediščine. V prihodnosti bodo ti filmi igrali pomembno vlogo pri predstavljanju, promociji, popularizaciji in zaščiti nesnovne kulturne dediščine.

Reference

BITUŠÍKOVÁ, Alexandra

2014 Kultúrne dedičstvo a globalizácia: Príbeh jednej lokality UNESCO. *Muzeológia a kultúrne dedičstvo* 2 (1), 9-18.

BRUMANN, Christoph

2014 Heritage Agnosticism: A Third Path for the Study of Cultural Heritage. *Social Anthropology* 22 (2), 173-188.

HAMAR, Juraj in Ľubica VOĽANSKÁ

2015a Between Politics, Science and Bearers. Implementation of the UNESCO-Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. *Národopisná revue* 5, 35-46.

2015b Slovenské a české bábkarstvo vykročilo na cestu do UNESCO. *Ethnologia Europea Centralis* 13 (1), v tisku.

KURIN, Richard

2004 Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: A Critical Appraisal. *Museum International: Intangible Heritage* 56 (1-2), 66-77.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara

2004 Intangible Cultural Heritage as Metacultural Production. *Museum International* 56 (1-2), 52-65.

LOWENTHAL, David

1998 *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge: University Press.

LUTHEROVÁ, Soňa

2008 Na hranici. *Etnologické rozpravy* 16 (1), 142-147.

2010 Looking for the Visual in the Material Culture Research. *Slovak Ethnology* 58 (5), 614-627.

MACDOUGALL, David

2006 *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.

PORYBNÁ, Tereza

2010 Kultura žitá i viděná: Proměny vizuálních reprezentací v antropologii. V: ČENĚK, David in Tereza PORYBNÁ (ur.) *Vizuální antropologie: Kultura žitá i viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 9-14.

YANG, Hong

2015 The Pros and Cons about the Digital Recording of Intangible Cultural Heritage and some Strategies. *The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences*, <http://www.int-arch-photogramm-remote-sens-spatial-inf-sci.net/XL-5-W7/461/2015/isprsarchives-XL-5-W7-461-2015.pdf>, 20.10.2015.

Audiovizualne reference

Bábkar Anton Anderle (The Puppeteer Anton Anderle). Národopisný ústav a Umenovedný ústav SAV Bratislava, 1988, 29 min.

Slovenské a české bábkarstvo (The Slovak and Czech Puppetry). SLUK Bratislava, NIPOS Praha, 2015, 10 min.

Slovenské ľudové tance (Slovak Folk Dances). Národný filmový archív Slovenského filmového ústavu v Bratislave, 1952, 94 min.

Terchovská muzika (The Music of Terchová). Československá televízia Bratislava, 1984, 28 min.

Videodokumentácia Medzinárodného festivalu tradičného bábkového divadla Anderleho Radvaň (Video Documentation of the International Festival of Traditional Puppet Theatre Anderle Radvaň). Slovenské centrum pre tradičnú kultúru a Centrum pre tradičnú ľudovú kultúru Bratislava, 2011, 286 min; 2013, 232 min.

Život, práca a umenie ľudového bábkara Bohuslava Anderleho v Banskej Bystrici (The Life, Work and Art of the Puppeteer Bohuslav Anderle in Banská Bystrica). Divadelný ústav Bratislava, 1972, 33 min.

Spletne reference

Spletni vir 1: UNESCO, *Convention for Safeguarding of the ICH*, 2003, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>, 20.10.2015.

- Spletni vir 2: UNESCO, *Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001-2005)*, <http://www.unesco.org/culture/ich/?pg=00103>, 20.10.2015.
- Spletni vir 3: UNESCO, Kit of the *Convention for the Safeguarding of the ICH*, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00184>, 13.8.2015.
- Spletni vir 4: UNESCO, Arhivirani obrazci za nominacije, glej obrazec ICH-02-2014-EN, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00372>, 25.10.2015.
- Spletni vir 5: UNESCO, Obrazci, glej obrazec ICH-02-2014-Instructions-EN, https://www.google.si/?gws_rd=ssl#q=ICH-02-2014-Instructions-EN, 13.8.2014.
- Spletni vir 6: UNESCO, Complementary references, Aide-Mémoires for completing a nomination to the representative list of the intangible cultural heritage of humanity for 2016 and later nominations (26.2.2015), http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-02-2016_aide-memoire-EN.doc, 20.10.2015.
- Spletni vir 7: American Anthropological Association, Society for Visual Anthropology, *Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media*, 2001 (2015), <http://www.aaa.si.edu/connectwithaaa/content.aspx?itemNumber=1941&navItemNumber=665>, 20.10.2015.
- Spletni vir 8: Mind and Medium, *Presentation vs. Representation*, 2011, <http://wilcoxae.wordpress.com/2011/02/16/presentation-vs-representation/>, 25.8.2015.
- Spletni vir 9: UNESCO, *Fujara and its Music*, 2008, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/fujara-and-its-music-00099>, 20.10.2015.
- Spletni vir 10: UNESCO, *Music of Terchová*, 2013, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/music-of-terchova-00877>, 20.10.2015.
- Spletni vir 11: UNESCO, *Bagpipe Culture*, 2015, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/bagpipe-culture-01075>, 10.12.2015.
- Spletni vir 12: UNESCO, Vloge 2016 v postopku (glej Slovaško in Češko republiko, vloga št. 1202), *Slovak and Czech Puppetry*, (tudi video film), <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00774>, 22.9.2015.
- Spletni vir 13: Reprezentativni seznam Slovaške, glej *Bagpipes and Bagpipe Culture in Slovakia*, KCTLK-RZ-NKDS-2012/011, <http://www.ludovakultura.sk/index.php?id=5953>, 20.10.2015.

Dr. Juraj Hamar, izredni profesor, je vodja Oddelka za estetiko na Filozofski fakulteti Univerze Comenius v Bratislavi in predsednik Sveta za zaščito nesnovne kulturne dediščine Ministrstva za kulturo za implementacijo Unescove *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* v Slovaški republiki. Je član uredniških odborov znanstvenih revij *Slovenský národopis/Slovak Ethnology* Inštituta za etnologijo Slovaške akademije znanosti v Bratislavi in *Národopisná revue/Journal of Ethnology* Inštituta za ljudsko kulturo v Strážnicah v Češki republiki. Njegova glavna raziskovalna področja so nesnovna kulturna dediščina, etnoteatologija, etnokoreologija, estetika folklore in interpretacija umetniških besedil. Kontakt: Juraj.Hamar@sluk.sk

Dr. Ľubica Voľanská je študirala etnologijo in zgodovino na Filozofski fakulteti Univerze Comenius v Bratislavi, Slovaška republika. Zaposlena je kot raziskovalka na Inštitutu za etnologijo Slovaške akademije znanosti v Bratislavi. Njena glavna področja raziskovanja so nesnovna kulturna dediščina, zgodovinska antropologija, (avto)biografske raziskave, družina, starost, staranje in starejši. Sodeluje tudi s Slovaškim centrom nesnovne kulturne dediščine SĽUK kot strokovnjakinja za postopke, povezane z implementacijo Unescove *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* v Slovaški republiki. Kontakt: Lubica.Volanska@savba.sk

IZDELAVA KRATKIH FILMOV ZA UNESCOVA SEZNAMA IN NJEGOV REGISTER NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE NA HRVAŠKEM

Mirela Hrovatin in Darije Hrovatin

Avtorja sta bila vključena v proces ustvarjanja 22 filmov o elementih nesnovne kulturne dediščine na Hrvaškem, ki je potekal v okviru priprave dokumentacije za vpis na Unescova seznama nesnovne kulturne dediščine in v njegov register. Razpravljata o postopkih, dilemah in ciljih pri izdelavi teh filmov. Med drugim odgovarjata na vprašanja, kakšna je bila osnovna ideja teh filmov, v kolikšni meri ustrezajo Unescovim kriterijem, kako so bili v proces izdelave vključeni strokovnjaki in nosilci nesnovne kulturne dediščine itd. Prispevek temelji predvsem na praktičnih vidikih filmske produkcije in lahko služi kot vir podatkov drugim državam, ki bodo elemente nesnovne kulturne dediščine predlagale na Unescove sezname.

Ključne besede: nesnovna kulturna dediščina, Unesco, nominacija, film

Uvod

Etnologinja in kulturna antropologinja na Ministrstvu za kulturo Republike Hrvaške in svobodni filmski urednik in montažer sva sodelovala pri izdelavi kratkih filmov o elementih nesnovne kulturne dediščine za nominacijo na Unescova seznama nesnovne kulturne dediščine in v njegov register. Na Ministrstvu za kulturo smo pripravili nominacije za Unescov *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva (Reprezentativni seznam)*, *Seznam nesnovne kulturne dediščine, ki jo je nujno nemudoma zavarovati (Urgentni seznam)* in *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine*. Največ dela smo opravili leta 2008, ko se je

ministrstvo odločilo za 16 kandidatur¹. Do leta 2015 je ministrstvo pripravilo 22 vlog in 22 filmov. Tukaj obravnavava nekatera vprašanja, ki so se pojavila ob izdelavi video filmov.

Izkušnje s prvimi vlogami

Prvi Unescov seznam evidentiranja enot nesnovne kulturne dediščine se je imenoval *Razglasitev mojstrov in ustne in nesnovne dediščine človeštva*, 2001 (Spletni vir 1). Unesco je navedel, da mora nominacija poleg besedila, analize referenčnih del in bibliografije po znanstvenih in akademskih merilih vsebovati tudi »video dokument« (Spletni vir 2, str. 9). To gradivo je »dokumentacija, ki je potrebna za ovrednotenje vloge«, in nominacijo ilustrira (ibid., str. 20, 21). Unesco je predpisal tehnične značilnosti video filma in trajanje omejil na največ deset minut. Predlagal je, da vsebina filma »odraža najpomembnejše vidike kandidature« (ibid., str. 21). Kot občinstvo je navedel »člane žirije« (ibid., str. 21), ki odločajo o razglasitvi mojstrov. Lahko rečemo, da je Unesco s svojimi navodili v veliki meri določil tip filma. Pričakoval je, da bosta vloga in film pripravljena v sodelovanju s strokovnjaki, kar je očitno iz navodil, kako napisati analizo referenčnih del (ibid., str. 21). Na vključevanje strokovnjakov je vplivala tudi naša predhodna praksa pri kandidaturah na *Seznam svetovne dediščine* (Spletni vir 3; Hrovatin 2014).

Hrvaška je na *Mojstrovine ustne in nesnovne dediščine človeštva* nominirala Čipkarstvo na Hrvaškem leta 2003 in *Dvoglasje v istrski lestvici* leta 2005. Nominaciji sta vsebovali tudi kratka filma, namensko izdelana na podlagi strokovnega teksta iz nominacije; vendar kandidaturi nista ustrezali projektnim kriterijem. Ko je Unesco na podlagi *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine* (2003) oblikoval seznama in register, sta predloga zadostila kriterijem in se leta 2009 skupaj z rahlo skrajšanima video filmoma uvrstila na *Reprezentativni seznam*. Očitno je torej, da na uvrstitev na seznam vpliva mnogo dejavnikov in da je filmsko gradivo le del celotne vloge.

Nov cikel nominacij na seznamu in v register, ki so nastali na podlagi Konvencije

Leta 2008 smo pripravili še 14 vlog za *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva*. Glavno načelo je bilo, da se držimo Unescovih navodil in nominacijo dopolnimo s filmom. Ker smo imeli le tri mesece časa za pripravo vlog, smo večino filmov izdelali iz gradiva, ki je bilo na voljo na Hrvaški radioteleviziji. Pomembno je bilo prikazati tisto, kar ni bilo zapisano v besedilu ali pokazano na fotografijah, poleg tega pa smo morali izbrati primerne prizore, ki odgovarjajo montažnim pravilom, kot so uveljavljena pri

1 Odločitev za pripravo tako številnih nominacij je bila posledica ministrove želje, da bi pokrili vse geografske in kulturne regije na Hrvaškem (več v Hrovatin 2014).

dokumentarnih in etnografskih filmih. Montažo filmov je oteževalo dejstvo, da je bila večina prizorov vzeta iz obstoječih filmov televizijske produkcije, kot so dokumentarni filmi, zgodovinski filmi, živi prenosi ali zabavne oddaje.

Video filmi so rezultat dvojne selekcije: prvo je opravila televizijska ekipa, ko je snemala in montirala televizijske filme, drugo pa strokovnjaki, ki smo pripravljali nominacije. Nekatere video filme smo zmontirali tako, da smo skrajšali obstoječe filme, druge smo sestavili iz prizorov iz več filmov in gradiva, le majhno število pa smo zmontirali iz avdiovizualnega gradiva. Na koncu so o tem, kaj bo vključeno v nominacijske filme, odločali etnologi in kulturni antropologi z Inštituta za etnologijo in folkloristiko ter iz muzejev, medtem ko so strokovnjaki z ministrstva nadzirali izbiro in skrbeli, da bodo informativni, po meri narejeni filmi ustrezali določenemu namenu.

Značilnosti filmov

Ker so bili kratki filmi del nominacij, so morali predvsem upoštevati splošna Unescova merila za vpis dediščinskih elementov na sezname in šele v manjši meri zadostiti standardom etnografskega ali dokumentarnega filma. Unescova navodila za vpis elementov nesnovne kulturne dediščine so se z leti spreminjala: leta 2008 film še ni bil obvezen dodatek k vlogi, od leta 2009 pa je Unesco močno spodbujal vključitev filmskega gradiva zaradi vrednotenja in prepoznavnosti (Spletni vir 4, dokument 2011 ICH-02, str. 9). Natančnejša navodila za izdelavo filma po letu 2012 so navajala, naj »film predstavi različne vidike nekega kulturnega elementa v sedanjem stanju, osredotoča naj se prvenstveno na vlogo tega elementa v skupnosti, na način njenega prenašanja in na izzive, s katerimi se srečuje« (Spletni vir 4, dokument 2012 ICH-02, str. 2). Navodila za vpis za leto 2015 svetujejo, naj se izogibamo »uporabi arhivskih slik in podob, ki prikazujejo izključno predmete ali pokrajino« (Spletni vir 4, dokument 2012 ICH-02, str. 3).

Za strokovnjake na ministrstvu je bilo pomembno, da filmi prikazujejo več vidikov elementa nesnovne kulturne dediščine, kot so ponazoritev, da gre za živo dediščino in ne zgolj uprizorjeno predstavo, posebnosti samega elementa (tehnika petja, posebne spretnosti itd.), njen pomen za lokalno ali širšo skupnost, njena geografska lega, morebitne težave ali dobre plati njenega varovanja in tako naprej. Seveda vseh teh vidikov ni bilo mogoče pokazati v vsakem filmu, lahko pa smo ustvarili kratko zgodbo o vsakem elementu nesnovne kulturne dediščine in o njenem pomenu. Osnovno vodilo za ustvarjanje filmov je bilo, naj nominacije kar najbolje predstavijo elemente nesnovne kulturne dediščine nekomu, ki se morda še ni srečal s takim pojavom.

Filme Hrvaške radiotelevizije so pripravili ljudje, ki so pripadali podobnemu kulturnemu okolju, kot so ga snemali, zato so poznali tematiko in so vedeli tudi, kaj je pomembno s stališča nosilcev dediščine. To je bil rezultat dolge

tradicije programskega načrtovanja kakovostnih dokumentarnih oddaj in dejstva, da ima Hrvaška radiotelevizija posebno *Uredništvo oddaj o ljudski in pripovedni kulturi*, ki snema tradicionalno kulturo. Med uredniki je tudi Aleksej Gotthardi-Pavlovsky, ki kot vizualni antropolog sledi trendom vizualne antropologije in prispeva k snemanju žive kulturne dediščine, obenem pa opozarja, da so televizijske oddaje zaradi produkcijskih in dramaturških zahtev medija svojevrsten konstrukt in na trenutke celo iluzija (Gotthardi-Pavlovsky 2002: 217-218).

Dejstvo, da se nesnovna kulturna dediščina, ki jo je Hrvaška predlagala za vpis na Unescove sezname nesnovne kulturne dediščine in v njegov register, izvaja v javni sferi in le delno v zasebnih prostorih, je pomenilo prednost pri pridobivanju arhivskih posnetkov nacionalne televizije. Nekatera avdiovizualna gradiva so bila bolj reprezentativna in so prikazovala številne vidike nesnovne dediščine (zgodovino, značilnosti, tipologijo itd.), druga so se osredotočala na interpretacijo kulturnega elementa, ki je večina temeljila na pristopu kulturne antropologije. Za potrebe nominacije televizijskih filmov nismo krajšali, sledeč njihovi strukturi, pač pa smo izbrali in zmontirali prizore, ki so ustrezali »Unescovi narativni shemi«, katere podlaga so kriteriji za vpis kulturnih elementov na seznama in v register ter smernice *Konvencije o varovanju nesnovne kulturne dediščine*.

Ne glede na kvaliteto gradiva seveda nismo mogli celovito predstaviti elementov nesnovne kulturne dediščine, kot tega ni mogoče narediti niti z drugimi mediji (na primer z besedilom itd.), niti z lastno izkušnjo. Znano je, kako so kulturni antropologi 20. stoletja razmišljali o načinih reprezentacije kultur, ki jim niso pripadali, in razpravljali o reprezentacijah Drugega, pa tudi o reprezentacijah svoje lastne kulture. Edina sprejemljiva razlaga doslej je, da kulture ne moremo prikazati objektivno, saj sta vsaka njena reprezentacija in interpretacija neizogibno subjektivna (Borjan 2013: 26).

Sodelovanje z zunanjimi strokovnjaki pri tekstovnem in filmskem delu nominacije je bilo koristno zaradi več razlogov. Etnologi in antropologi so v strokovnih in znanstvenih ustanovah že več let raziskovali elemente kulturne dediščine, zato so poznali njihove značilnosti in odnos nosilcev do te dediščine. Ob izdelavi filma so iz razpoložljivega filmskega gradiva izbrali predvsem nazorne prikaze dediščine, ki jih besedilni del nominacije ni mogel predstaviti. Kadar zunanji strokovnjaki niso mogli sodelovati pri izdelavi filma, smo strokovnjaki z ministrstva sami določili, kaj bo predlagano dediščino najbolje predstavilo ocenjevalcem. Med izdelavo filmov smo naleteli na nekatere ovire, kot so pomanjkanje novejšega gradiva, ki bi prikazalo živost te dediščine, in primerjalnega gradiva, ki bi ponazorilo spremembe. Vendar pa sta bila ta vidika razložena v tekstovnem delu nominacije. Montažerji so izbrali najboljše prizore glede na njihovo tehnično kvaliteto in v skladu z uveljavljenimi pravili montaže ter s tem prispevali k vizualni podobi filma in njegovi gledljivosti. Tako našteve omejitve niso bistveno vplivale na postopek priprave nominacije.

Raznolikost pristopov

V besedilu in filmih smo sledili ciljem različnih Unescovih seznamov in registra nesnovne kulturne dediščine. Strokovnjaki z ministrstva so menili, da je za *Reprezentativni seznam* pomembno prikazati, kako nek element kulturne dediščine živi, kako ga skupnost poustvarja in kakšen pomen ima za nosilce (kako prispeva k oblikovanju identitete in kako povezuje člane neke skupnosti itd.). Za *Urgentni seznam* smo določili, da poleg splošnih lastnosti predlaganega elementa dediščine pokažemo tudi težave pri njegovem varovanju: zakaj je postal ogrožen, kako ga je možno oživiti itd. Pri *Registru programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine* smo se odločili za prikaz raznolikih prizadevanj za varovanje, še posebno rezultatov projektov, programov in dejavnosti, ki prispevajo k preživetju dediščine. Tako je bilo usklajevanje tekstovnega in vizualnega dela nominacije dokaj zapletena naloga. Poglede strokovnjakov na dediščino smo pogosto dopolnili z mnenji nosilcev dediščine; v nekatere filme smo vključili njihove izjave.

Na filmsko predstavitev kulturnega elementa je vplivala tudi vrsta dediščine. Nominacijski filmi o glasbi in plesu (*Dvoglasje v istrski lestvici; Nemo kolo iz dalmatinskega zaledja; Bečarac, vokalno instrumentalni napev na vzhodu Hrvaške; Večglasno petje klap v Dalmaciji; Moreška, ples z mečem s Korčule*) so prikazali značilnosti glasbenih žanrov in njihovo povezanost s splošno kulturo lokalne skupnosti. V primeru *Petja Ojkanja*, ki je bilo nominirano na *Urgentni seznam*, je bila poudarjena ogroženost kulturnega elementa. Film o letnih šegah in verskih obredjih (*Praznik sv. Blaža, zavetnika Dubrovnika; Procesija Za križen na otoku Hvaru; Spomladanski obhod Ljelj/Kraljic iz vasi Gorjani; Pustni sprevod zvončarjev z območja Kastava; Sinjska alka, viteški turnir v Sinju; Tradicionalni letni pustni karneval iz Međimurja*) so prikazali značilnosti šeg, njihovo povezanost s kulturnim okoljem in njihov pomen za nosilce.

Filme o rokodelstvu (*Medičarstvo v vzhodni Hrvaški; Tradicionalna izdelava lesenih otroških igrac v Hrvaškem Zagorju; Tradicionalna izdelava gostih plaščev rekle v vasi Gradište*) so v glavnem pripravili strokovnjaki, ki so tudi sledili ideji, da dediščino predstavljamo ljudem, ki jo bodo videli prvič. Film za *Urgentni seznam* o zamirajoči obrti (*Tradicionalno lončarstvo z ročnim vretenom v Potravlju in na Velem Lžu*) je bil specifičen, ker je bilo na voljo zelo malo vizualnega gradiva. Dediščino, ki je sčasoma prevzela obliko odrske uprizoritve, je film (*Družabna prireditvev Ličko prelo*) predstavil tako, kot jo izvajajo danes. Novo gradivo je bilo posneto za dva nominacijska filma (*Čipkarstvo na Hrvaškem; Priprava tradicionalne jedi soparnik*), ki sta predstavila osnovne značilnosti določenega tipa nesnovne kulturne dediščine.

Film o Ekomuzeju batana (*Projekt varovanja žive dediščine Rovinja: Ekomuzej batana*) je del nominacije za *Register programov, projektov in dejavnosti*



Tradicionalni letni pustni karneval iz Međimurja: otroci so našemljeni v čaplje, Podturen, 2008, (foto Bojan Damiš, arhiv Ministrstva za kulturo Republike Hrvaške).

za varovanje nesnovne kulturne dediščine. Ribiško dediščino in postopke njenega varovanja predstavlja z vidika strokovnjakov in nosilcev. Film je nastal v lokalnem muzeju iz bogatega gradiva, ki je bilo posneto v zadnjih letih. Ustvarila ga je Tamara Nikolić Đerić*, članica lokalne skupnosti in vizualna antropologija; strokovnjaki z ministrstva so dodali nekaj napisov o vidikih varovanja.

Naslednji izziv je bilo sodelovanje pri izdelavi skupnih filmov za večnacionalne nominacije, ki naj bi ustrezale splošnemu konceptu serijske vloge, obenem pa je vsaka država dodala nov vidik. Ko se je Hrvaška pridružila serijski nominaciji sredozemske prehrane², je že obstajal film *Sredozemska prehrana* (2010, 9 min). Zaradi tega v našem prispevku nismo želeli ponavljati tem, kot je obiranje oljk, ampak smo se raje osredotočili na prikaz novih tem, kot je tradicionalni način ribolova (*Sredozemska prehrana*, 2012, 10 min). Za večnacionalno nominacijo o pomladnih praznovanjih smo izdelali film, ki prikazuje nekatere skupne značilnosti pomladnih praznovanj in nekatere edinstvene vidike Jurjevega v hrvaški lokalni skupnosti, ki je bila izbrana kot reprezentativna. Film *Praznovanje pomladi Hidrellez/Jurjevo* je kompilacija posameznih zgodb o skupni dediščini v državah predlagateljicah³.

* Op. ur.: Glej tudi njen prispevek, ki sledi v knjigi.

2 Sprva so bile nosilke Ciper, Španija, Grčija, Italija, Maroko in Portugalska.

3 Te so bile Hrvaška, Makedonija, Srbija, Romunija, Moldavija in Turčija.

Sklep

Dejstvo, da so sodelujoči hrvaški strokovnjaki in filmski ustvarjalci zelo dobro poznali predlagane elemente nesnovne kulturne dediščine, je bilo ključno pri izdelavi filmov za nominacije na Unescova seznama in v njegov register. Strokovnjaki z Ministrstva za kulturo so nadzorovali postopek izbire filmskega gradiva in montaže v skladu s splošnimi Unescovimi navodili o pripravi nominacijskih dosjejev. Kratki filmi, ki jih je Hrvaška predložila kot del nominacij, so imeli dva glavna namena: (re)prezentirati kulturne tradicije v družbenem, geografskem, zgodovinskem in tipološkem kontekstu, ter prepričati ocenjevalce, da si element zasluži vpis glede na zahtevana merila seznamov ali registra, na katerega je kandidiral. Čeprav so Unescova navodila narekovala stil in vsebino filmov, smo imeli možnost element dediščine predstaviti na različne načine in z različnimi vidiki.

Kot vsi filmi so tudi nominacijski filmi subjektivne konstrukcije, ki jih oblikuje več dejavnikov. Nanje so vplivali: Unescove smernice; omejen čas, ki je bil na voljo za dokončanje filmov; razpoložljivo filmsko gradivo nacionalne televizije in drugih virov; vrsta nesnovne kulturne dediščine; odnos strokovnjakov in nosilcev do dediščine in do filmskega ustvarjanja; pristop strokovnjakov do priprave dosjeja nominacije; odnos montažerjev do nesnovne kulturne dediščine in video gradiva. Meniva torej, da ni možno določiti nekega stalnega vzorca nominacijskih filmov in je treba film prilagoditi posebnostim prikazanega dediščinskega elementa in zahtevam seznama ali registra, kamor je nominiran. Pri tem verjameva, da si vsak element nesnovne kulturne dediščine zasluži, da ga obravnavamo kot edinstvenega, ob spoštovanju izvorne skupnosti in upoštevanju pričakovanj Unesca.

Reference

BORJAN, Etami

2013 Rethinking the Traditional in Ethnographic film. Representation, Ethics and Indigeneity (A discussion). *Etnološka tribina*, 43 (36), 25-48.

GOTTHARDI-PAVLOVSKY, Aleksej

2002 Kako se (etnološki) koristiti filmovima i televizijskim emisijama. *Etnološka tribina* 32 (25), 217-218.

HROVATIN, Mirela

2014 Writing an "Intangible" Text: Between Politics, Science and Bearers. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 51 (1), 29-54.

Avdiovizualne reference⁴

- Annual Carnival Bell Ringers' Pageant from the Kastav Area.* Televizija Varaždin, 2008, 8 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00243>, 25.10.2015.
- Bečarac Singing and Playing from Eastern Croatia.* Televizija Varaždin, 2008, 4 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00358>, 25.10.2015.
- Community Project of Safeguarding the Living Culture of Rovinj/Rovigno: The Batana Ecomuseum.* Ecomuseum Batana, (v postopku za leto 2016, glej Hrvaška, vloga št. 1098, glej tudi video film, 2014, 10 min.), <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00774>, 25.10.2015.
- Festivity of St. Blaise, Patron Saint of Dubrovnik.*, Televizija Varaždin, 2008, 11 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00232>, 25.10.2015.
- Gingerbread Craft from Northern Croatia.* Nikin elektronika AVNT Zagreb, 2008, 10 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00356>, 25.10.2015.
- Klapa Multipart Singing from Dalmatia, Southern Croatia.* Euroval, 2011, 10 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00746>, 25.10.2015.
- Lacemaking in Croatia.* Televizija Varaždin, 2008, 4 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00245>, 25.10.2015.
- Mediterranean Diet.* Več producentov, 2010, 9 min., <https://www.youtube.com/watch?v=auToD2ofsS0>, 25.10.2015.
- Mediterranean Diet.* Več producentov, 2012, 10 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00884>, 25.10.2015.
- Moreška, a Sword Dance-Drama from Korčula.* Euroval, 2011, 10 min., http://www.unesco.org/archives/multimedia/?s=films_details&pg=33&id=3527, 25.10.2015.
- Nijemo Kolo, Silent Circle Dance of the Dalmatian Hinterland.* Televizija Varaždin, 2008, 7 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00359>, 25.10.2015.

4 Filmi so bili pod vodstvom Ministrstva za kulturo zmontirani iz filmskega gradiva Hrvaške radiotelevizije (HRT) in drugih producentov. Filmi o elementih nesnovne kulturne dediščine na Unescovih seznamih in v registru so dostopni na internetu (Spletni vir 5), filmi o ostali dediščini pa ne.

- Ojkanje Singing*. Televizija Velika Gorica, 2009, 11 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&USL=00320>, 25.10.2015.
- Preparation of the Traditional Dish Soparnik*. Televizija Varaždin, 2008, 9 min., Arhiv Ministrstva za kulturo Republike Hrvaške, 25.10.2015.
- Procession Za Križen (Following the Cross) on the Island of Hvar*. Televizija Varaždin, 2008, 8 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00242>, 25.10.2015.
- Spring Celebration: Hidrellez/Saint George's Day*. Več producentov, 2014, 10 min., Arhiv Ministrstva za kulturo Republike Turčije.
- Spring Procession of Ljelje/Kraljice (Queens) from Gorjani*. Televizija Varaždin, 2008, 8 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00235>, 25.10.2015.
- The Custom of Social Gathering Ličko Prelo*. Televizija Varaždin, 2008, 5 min., Arhiv Ministrstva za kulturo Republike Hrvaške.
- Sinjska Alka, a Knights' Tournament in Sinj*. HRT, 1994, 10 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00357>, 25.10.2015.
- Traditional Annual Carnival from Međimurje*. Televizija Varaždin, 2008, 5 min., Arhiv Ministrstva za kulturo Republike Hrvaške.
- Traditional Craft of Making Thickened Rekle Coats from Gradište*. Televizija Varaždin, 2008, 8 min., Arhiv Ministrstva za kulturo Republike Hrvaške.
- Traditional Handwheel Pottery-Making in Potravlje and Veli Iž*. Euroval 2013, 9 min, Arhiv Ministrstva za kulturo Republike Hrvaške.
- Traditional Manufacturing of Children's Wooden Toys in Hrvatsko Zagorje*. Nikin elektronika AVNT Zagreb, 2008, 10 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00233>, 25.10.2015.
- Twopart Singing and Playing in the Istrian Scale*. Irena Ščurić, 2008, 11 min., <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00231>, 25.10.2015.

Spletne reference

- Spletni vir 1: UNESCO, *Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001-2005)*, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00103>, 20.6.2015.
- Spletni vir 2: UNESCO, *Proclamation of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity: Guide for the presentation of candidature files*, 2001, <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001246/124628eo.pdf>, 25.6.2015.

- Spletni vir 3: UNESCO, *World Heritage List in Tentative List*, hrvaški vpisi, <http://whc.unesco.org/en/statesparties/hr>, 20.7.2015.
- Spletni vir 4: UNESCO, arhivirani obrazci in navodila za prijave, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00372>, 20.7.2015.
- Spletni vir 5: UNESCO, Seznama in register nesnovne kulturne dediščine, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00559>, 25.7.2015.

Dr. Mirela Hrovatin je etnologinja in kulturna antropologinja, zaposlena na Ministrstvu za kulturo Republike Hrvaške na področju raziskovanja in dokumentiranja kulturne dediščine, zlasti nesnovne. Sodeluje z akademiki in strokovnjaki, opravlja pa tudi individualno delo pri dokumentiranju in vpisovanju nesnovne kulturne dediščine v nacionalni register ter na Unescova seznama in v njegov register. Sodelovala je pri oblikovanju nacionalnega sistema varovanja nesnovne kulturne dediščine v skladu z Unescovimi smernicami. Med leti 2011 in 2015 je bila hrvaška predstavnica v Regionalnem centru za varovanje nesnovne kulturne dediščine JV Evrope v Sofiji. Leta 2015 je doktorirala na zagrebški univerzi. Objavila je več strokovnih in znanstvenih člankov. Kontakt: Mirela.Hrovatin@min-kulture.hr

Darije Hrovatin je svobodni montažer in urednik z desetletnimi izkušnjami v televizijski in filmski produkciji. Delal je na različnih projektih in sodeloval pri produkciji oddaj; kot filmski snemalec in montažer je bil vključen v manjše etnografske raziskave. Sodeloval je pri izdelavi večine filmov za nominacije hrvaške nesnovne kulturne dediščine na Unescova seznama in v register. Kontakt: Darije.Hrovatin@gmail.com

UPORABA NOVIH MEDIJEV IN SENZORNE ETNOGRAFIJE PRI RAZISKOVANJU IN POSREDOVANJU NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE

Tamara Nikolić Đerić

Avtorica kratko oriše zgodovinski razvoj vizualne dokumentacije kulture in se zavzema za aktivno uporabo participativnih raziskav in digitalnih tehnologij – rezultatov tehnološke revolucije, ki se je začela z uvedbo dagerotipije. Senzorno etnografijo in nove medije obravnava kot orodje pri dokumentiranju in interpretiranju nesnovne kulturne dediščine, pri čemer upošteva možne omejitve pri vključevanju v digitalno areno in tudi potencial v današnjem sodelovalnem, skupnem in digitalnem okolju. Novi mediji in senzorna etnografija so usklajeni s postmoderno kritiko avtoritativnega znanstvenega pristopa in z izzivi, s katerimi se skupnosti srečujejo pri ohranjanju svoje nesnovne kulturne dediščine.

Ključne besede: vizualna antropologija, senzorna etnografija, novi mediji, nesnovna kulturna dediščina

Vizualna dokumentacija kulturne dediščine

Menim, da se je vizualna dokumentacija kulture pričela s prvimi jamskimi poslikavami in dejavnostmi, ki jih danes poznamo pod imenom plemenska umetnost. Ljudje so od nekdaj čutili potrebo po upodabljanju svojega vsakodnevnega življenja, svojih strahov in uspehov. Te prakse seveda niso bile neposredno povezane z namenskim dokumentiranjem v okviru znanstvenega vrednostnega sistema, pač pa poudarjajo človeško naravo. Silovito so se začele razvijati po uvedbi dagerotipije, prve javno predstavljene fotografske tehnike, ki je tlakovala pot tehnološki revoluciji. Glavne značilnosti fotografije (in kasneje gibljivih slik) so zmožnosti, da v relativno kratkem

času »zamrzne« in pomnoži vizualne (kasneje tudi slušne) informacije ter omogoči njihovo razširjanje. Felix Regnault, mlad francoski antropolog, je med svojim raziskovalnim delom in umeščanjem kulture v širši kontekst kmalu prepoznal te lastnosti, ko je zaporedja fotografij uporabljal v primerjalni študiji človekovega obnašanja. Regnault in njegov kolega Léon Azoulay sta si že leta 1900 zamislila avdiovizualni muzej človeka. Pri tem je Regnault pojasnil, da »ni dovolj imeti statev, stružnice ali kopja; potrebno je tudi vedeti, kako se te stvari uporabljajo« (Regnault v Rouch 2003: 81). Besedna zveza, »kako se stvari uporabljajo«, je danes splošno zajeta v pojmu nesnovne kulturne dediščine.

Od preprostih reproduksijskih tehnik in osnovne dokumentacije o človeku, ki hodi, poskakuje ali pleza, do današnjega sodelovalnega, skupnega in digitalnega okolja je vizualna antropologija kot disciplina zbrala obsežen korpus dokumentacije, pa tudi teoretično in kritično znanje o (vizualnih) reprezentacijah ljudi in kultur v različnih kontekstih. Izum fotografije je antropologom prinesel neskončne možnosti. Te možnosti so se odražale v antropometriji in tudi v želji, da antropologija z domnevno objektivnostjo fotografije pridobi status empirične vede. Za oris treh ključnih stopenj bom na tem mestu citirala odstavek iz svojega dela o kolonialni fotografiji, ki temelji na analizi fotografske zbirke v Etnografskem muzeju Istre.

Do šestdesetih let 20. stoletja je moralo biti fotografiranje neopazno in transparentno. Antropologi so si prilaščali vlogo posrednikov, ki so svoje odločne »glasove« drugim vsiljevali kot nadomestek za osebno izkušnjo terenskega dela (Edwards 2011: 161). (...) Ponovno zanimanje za fotografijo, čeprav predvsem na področju analize in kritike, se je zgodilo skoraj vzporedno s poststrukturalističnim preobratom v antropologiji. (...) Antropologi so se v skladu s tedanjimi političnimi in ideološkimi smernicami posvetili kolonialni fotografiji. V raziskavah so poudarjali oblikovanje kategorij, kot so rasa, družbeni razred in spol. (...) Sodobne raziskave izpostavljajo togost postkolonialne kritike in menijo, da je takšna artikulacija struktur moči samo še dodatno potrdila moč, ki so jo nameravali kritizirati (Nikolić Đerić, Spletni vir 1).

Večglasje in dialog s pripadniki tistih, ki so v raziskavah predstavljeni, sta postali novi smernici v (vizualnih) antropoloških raziskavah. Tehnološki potencial se zdi skladen s postmodernistično kritiko avtoritativnega znanstvenika, saj daje besedo subjektom antropoloških raziskav. Vendar se s perspektive hrvaške etnologinje in antropologinje (mene same) zdi, da še vedno vlada nelagodje, ko govorimo o novih medijih v raziskovanju in posredovanju kulture na splošno in še posebej nesnovne kulturne dediščine neki skupnosti/javnosti/posamezniku. Zavedam se možnih omejitev, ki se pojavljajo zaradi etičnih vprašanj pri reprezentaciji v digitalnem okolju, pomanjkanja nadzora nad morebitnimi manipulacijami digitalnih vsebin ter zasvojenosti z virtualno resničnostjo in/ali digitalnimi pripomočki itd. Vseeno pa se pri posredovanju nesnovne kulturne dediščine zavzemam za aktivno in odgovorno uporabo

novih medijev na temelju pozitivnih primerov sinergije med digitalno tehnologijo in nesnovno dediščino. Skozi poznavanje, preučevanje in sprejemanje novih medijev lahko antropologi aktivno spodbudimo svojo publiko.

Novi mediji

Ta izraz od sedemdesetih let 20. stoletja uporabljajo raziskovalci, ki pišejo sociološke, psihološke, gospodarske, politične in kulturne študije o informacijskih in komunikacijskih tehnologijah. Ker pa se je področje izjemno razvilo v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so postale priljubljene zgoščenke in internetne tehnologije, se je precej spremenil tudi pomen izraza (Sauer, Spletni vir 2).

Tipične značilnosti novih medijev so raznolika uporaba podob, besed in zvokov v digitalnem kontekstu. Te informacije tvorijo mrežo, ki jo metaforično imenujemo *gnezdo*:

... gnezdenje (najpogosteje ga srečujemo v tekstovnih ali slikovnih hiperpovezavah) je format, ki omogoča organizacijo podatkov na način, da se elementi povezujejo med seboj, namesto da bi se preprosto držali običajnega zaporedja. Novi mediji zahtevajo nelinearno interpretacijo, saj se številni viri nanašajo na središčno temo, vendar niso vedno primerljivi. Ena glavnih značilnosti novih medijev je dejstvo, da so osvobojeni linearnih omejitev starejših formatov, kot so časopisi, knjige in revije (Socha in Eber-Schmidt, Spletni vir 3).

Novi mediji so zaradi svoje interaktivnosti, možnosti nelinearnih interpretacij in preproste dostopnosti po vsem svetu vedno bolj popularno orodje pri interpretaciji, dokumentaciji in posredovanju nesnovne kulturne dediščine. Inovativni niso zaradi medija ali tehnologije same, pač pa zaradi svojega interaktivnega koncepta. Življenje v kulturi participacije antropologe postavlja pred velike izzive – nismo ekskluzivni interpreti kulture, tako kot nosilci tradicije niso zgolj njeni uporabniki, ampak jo od ranega otroštva tudi ustvarjajo. Njihova ustvarjalna interpretacija bo morda dvignila naše (večmedijske) raziskave na novo raven.

Senzorna antropologija in senzorna etnografija

Uporabljam termin senzorna antropologija in se pri tem sklicujem na delo Sarah Pink (2009), ki senzorno antropologijo postavlja nasproti antropologiji čutov, kot jo promovira David Howes. Senzorna antropologija poudarja vlogo čutne izkušnje v znanstvenih raziskavah, medtem ko Howes zagovarja vedo, ki se ukvarja s preučevanjem čutov v neki kulturi, da bi razumeli, kako ti vplivajo na interakcije ljudi z drugimi in okolico (Howes 2004). Metodo senzorne

etnografije pojmem kot nasledek prakse refleksivnosti v antropologiji, ki so jo kritizirali zaradi zanemarjanja telesne izkušnje in skoraj izključne uporabe tekstovne strategije pri predstavljanju kultur (Bagarić 2013). Sarah Pink v delu *Senzorna etnografija v praksi* (2009) kot izhodišče etnografskega dela vzame veččutnost izkušenj, zaznav, znanja in prakse.

Senzorna etnografija je postopek etnografskega delovanja, ki pojasnjuje, kako je multisenzornost vgrajena v življenje ljudi, ki sodelujejo v raziskavah, kot tudi v način, kako etnografi izvajamo svoje strokovno delo (Pink 2009: 1).

Nesnovna kulturna dediščina kot predmet raziskav

Etnologi, ki se ukvarjamo z nesnovno kulturno dediščino, se spopadamo z razumevanjem, dokumentiranjem, interpretacijo in posredovanjem znanja drugih ter njihovih veščin, jezika, plesov in pogledov na svet. Pri tem delujemo iz dveh osnovnih izhodišč. Prvo je usmerjeno v podpiranje skupnosti pri ohranjanju njihove dediščine. Te aktivnosti vsebujejo pomoč pri raziskavah in pisanju študij o določenih kulturnih pojavih. Organiziramo delavnice za posredovanje znanja mlajšim generacijam ali za preprosto dokumentiranje in predstavitev teh pojavov širši publiki. Drugo stališče pa je na nek način blizu položaju zunanjega opazovalca. Kot raziskovalci širokega spektra kulture smo oblikovali kritičen pristop, ki ga lahko uporabimo tudi za razumevanje, kako kulturne politike na področju nesnovne kulturne dediščine vplivajo na kulturne pojave in skupnosti. Menim, da naša prizadevanja na obeh področjih lahko dosežemo z uporabo senzornih strategij, ki jih v svojih delih predstavlja Laurent Van Lancker, in s pomočjo tehnoloških potencialov digitalnega okolja.

Leta 2009 je Etnografski muzej Istre organiziral prvi filmski festival na Hrvaškem *ETNOFILM*. Festival je že od vsega začetka usmerjen v dokumentiranje in ustvarjalno interpretacijo nesnovne dediščine in kulture na splošno. Naš cilj je lokalnim skupnostim pomagati, da ustvarjalno interpretirajo svojo dediščino, in tudi razviti nove metodologije in orodja, ki bodo etnologom omogočili razumevanje kulturnih pojavov in dobrih praks posredovanja nesnovne kulturne dediščine. V ta namen v okviru festivala organiziramo delavnice vizualne antropologije. Začeli smo z osnovnim tehničnim znanjem snemanja in montaže, nadaljevali pa s proizvodnjo zaključenih 3-minutnih filmov, fotografskimi delavnicami in hipermedijsko delavnico pod vodstvom Petra Bielle. Leta 2015 smo v sodelovanju z belgijsko organizacijo Soundimageculture in pod mentorstvom Laurenta Van Lanckerja¹ zagnali projekt *Senzorna etnografija in novi mediji pri raziskovanju in interpretiranju nesnovne kulturne dediščine*. Upamo, da bodo študentje

1 Profesorju Van Lanckerju se zahvaljujem za pomoč pri razvijanju senzornih strategij pri izdelavi filmov in za koristne nasvete med delavnico vizualne antropologije na festivalu *ETNOFILM* 2015.

univerz v Aarhusu, Berlinu, Ljubljani in Zagrebu, ki so se udeležili prvega cikla naše delavnice, leta 2016 dokončali avdiovizualne izdelke.

Senzorne strategije

Opredelila bom nekatere osnovne senzorne strategije, ki jih lahko uporabimo pri ustvarjanju filmov o nesnovni kulturni dediščini in katerih cilj je predstaviti kulturo, kot jo živi določena skupnost. Na delavnici vizualne antropologije je Van Lancker predavanje začel z izkušnjo antropologa in etnomuzikologa Stevena Feldsa med terenskim delom pri ljudstvu Kaluli. Felds je dokumentiral obred, med katerim deček postane ptica *muni*, okrašena z raznobarvnim perjem. Ko je deček pogledal Feldsove fotografije, ni bil zadovoljen s predstavitvijo: »To že nisem jaz, ko sem postal ptica.« Po daljšem bivanju pri Kalulih so antropologove fotografije kazale barvit kaos. Ko jih je deček videl, je rekel: »Ja, to sem jaz, medtem ko postajam ptica.«

Etnologi dajemo glas subjektom naših raziskav tako, da ob spoznavanju kulturnih pojavov njihove nosilce vključujemo v proces dokumentiranja in vizualnega raziskovanja s kamero. Vprašanje je, kako podajati znanje, veščine in čustva strokovni in/ali širši javnosti. Po definiciji skupnost živi svojo nesnovno kulturno dediščino in jo občuti kot znamenje skupne identitete. Lahko etnologi posredujemo ta občutek istovetenja s tistim, kar je res pomembno, in ne le s kontekstom, ki smo ga ustvarili s pomočjo strokovne klasifikacije?

Tukaj navajam primere metod, ki jih je Van Lancker uporabil pri svojem delu in so odprle možnosti za ponovni premislek o večmedijskem dokumentiranju nesnovne kulturne dediščine.

Pri ustvarjanju senzornega dokumentarnega filma ne gre zgolj za izdelavo otipljivih podob in zvokov, ampak tudi za uporabo določenih dokumentarnih strategij: asinhronosti, dekontekstualizacije in filmske domišljije (Van Lancker 2013: 135).

Te tri strategije bom najprej analizirala na Van Lanckerjevih primerih, potem pa jih bom skušala navezati na istrski projekt, v katerem so sodelovali osnovnošolci.

Asinhronost ugotavlja, kako lahko prepletanje zvoka in slike spodbudi produkcijo, usmerjeno v sinestezijo (soobčutje) zaznav in pomenov, bolj telesno doživljanje in bolj poetično znanje (Van Lancker 2013: 137).

Van Lancker v dokumentarcu o pripovedovalcih zgodb *Surya* (2006) uporablja asinhrono podobe in zvoke s terena, »ki na impresionističen način priklčejo režiserjevo potovanje« (Van Lancker 2013: 136), in nastope pripovedovalcev s sinhronim zvokom. Avtor je uporabil različne filmske tehnike, pripovedovalce pa je prosil, da gledajo

naravnost v kamero in nagovarjajo gledalce pred zaslonom, saj je s filmom želel posredovati občutke, ki jih priključne neposreden stik s pripovedovalci.

Dekontekstualizacija je alternativna strategija k načelu, ki ga lahko najdemo v skoraj vseh televizijskih dokumentarcih in etnografskih filmih, namreč, da je treba vsako predstavitev kulture začeti z opredelitvijo kraja raziskave ali snemanja (Van Lancker 2013: 140).

V filmu *Surya* je Van Lancker namesto geografskega uporabil topografski pristop. Izognil se je podatkom, ki bi pripovedno prakso postavili v širši okvir. Na ta način mu je uspelo zgodbe umestiti v kulturno specifična okolja namesto v nacionalne države. Pomembno je vedeti, da je raziskovalno potovanje začel v Turčiji in ga zaključil v Indiji. Ta pristop se mi zdi privlačen za prikaz kulturnih pojavov, ki so prepoznani kot mednarodna nesnovna dediščina, kot so *Mediterranska prehrana* in *Sokolarstvo*. Lahko bi ga uporabili tudi pri predstavljanju balkanske glasbene dediščine, kot je pevski stil *ganga*.

Filmsko domišljijo lahko dosežemo z uporabo različnih filmskih formatov ali z ustvarjalnim združevanjem slike in zvoka.

Slikarski pristop k filmskemu ustvarjanju zahteva, da o zvoku in sliki razmišljam v vseh njunih zaznavnih in sinestetičnih potencialih – različni materiali postanejo paleta, s pomočjo katere lahko posredujem občutke, vtise in namere. V številnih filmih uporabijo drugačno gradivo, da bi opozorili na spremenjen zorni kot – s super 8 mm filmom na primer želijo pričarati otroštvo ali spomine. Sam ne uporabljam takega načina; v *Suryji* sem na primer prepletel super 8 mm film, fotografijo in digitalni video, da sem se poigral tako z zunanjo podobo (tekstura, zrnatost, barve) kot z različnimi občutki, ki jih ti vzbujajo (Van Lancker 2013: 138).

Spletni projekti

Nadaljujem z digitalno etnografijo ali raziskavami, ki temeljijo na novih medijih, in želim omeniti delo Laurenta Van Lanckerja in Marca Colpaerta. *Diwans.org* je spletni projekt, ki najbolje odraža načela sodelovalnega avtorstva in skupnih izkušenj.

[*Diwans.org*] ustvarjajo ljudje po vsem svetu, ki jih vabimo, naj izdelajo in na splet naložijo avdiovizualne stvaritve, ki so jih navdihnili poezija perzijskega pesnika Hafisa in nemški pisatelj Goethe. *Diwans.org* obstaja tudi kot predstava ali inštalacija (Spletni vir 4).

Nadalje, interaktivna in asinhrona predstavitev čilske kulture je delo Pabla Ocqueteauja in Philine von Düssel.

Aysénprofundo.cl je večmedijski dokument, sestavljen iz videa, teksta, zvoka in slik, ki nas vodi v lokalne dežlavnice in domove ter razodeva skrivnosti obrti in izročila mlajšim generacijam in tistim, ki želijo odkriti, kako živijo ljudje na jugu Čila (Spletni vir 5).

Osebnosti izkušnje

Pri svojem delu v Ekomuzeju batana sem bila vključena v snemanje in montažo video filma o tem muzeju za nominacijo v Unescov *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine*. Uporabili smo stare fotografije, digitalizirane zgodovinske zemljevide, zvočne zapise, novejšo video posnetke praznovanj, ki so jih izdelali nosilci dediščine, in gradivo, ki so ga posneli poklicni televizijski snemalci. Moj namen je bil predstaviti kontinuiteto dejavnosti v muzeju in obenem omogočiti »okus« raznih in živih pojavov nesnovne dediščine. Naša izkušnja je bila omejena, ker smo morali film izdelati v kratkem času in brez intenzivne interakcije z nosilci dediščine, vendar je bil rezultat za predstavitvene namene vendarle zadovoljiv za vse.

Ta desetminutni film je bil v celoti izdelan v sodelovanju s člani Ekomuzeja batana, ki so povedali zgodbo, kot so jo želeli povedati, dali na razpolago svoje arhivske filmske posnetke, preverili končni rezultat in dodali še glasbeno izročilo, ki se jim je zdelo pomembno. Film sestavljajo štirje deli: družbenozgodovinski in geografski kontekst, ustanovitev Ekomuzeja batana, muzejske dejavnosti in vitalnost muzeja. Močan poudarek je na jeziku in glasbenem izročilu, saj smo digitalizirane fotografije, razglednice in zemljevid opremili z zvoki *bitinade*², ki je bila posneta v šestdesetih letih prejšnjega stoletja (Spletni vir 6).

Letos smo v Ekomuzeju pričeli s projektom *iEcomuseum: Nove tehnologije pri prenosu znanja o nesnovni kulturni dediščini* (Spletni vir 8). Šest osnovnošolcev je izdelalo čudovite digitalne knjige in filme o čolnu *batana*. Brez kakršnegakoli predavanja o senzorni etnografiji so za predstavitev svoje izkušnje uporabili asinhronost, dekontekstualizacijo in filmsko domišljijo. Za upodobitev kulturno specifičnega okolja dvojezičnega Rovinja so spontano uporabili oba jezika, pri montaži pa kombinacijo zvoka kladiva med izdelavo čolna in posnetke galebov. Na koncu so uporabili še svoje digitalne risbe, da so dali več osebnosti v predstavitev čolna *batana* in z njim povezanih kulturnih pojavov.

2 *Bitinàda* je originalen način izvajanja ljudskih pesmi v Rovinju, pri katerem pevec s svojim glasom izvaja glasbeno spremljavo. Ko solist (ali duet) oblikuje intonacijo, *bitinaduri* pričnejo s svojim glasom posnemati različne glasbene inštrumente (Spletni vir 7).



Osnovnošolci med muzejsko delavnico *iEcomuseum* dokumentirajo gradnjo čolna *batana*, Rovinj, 2015 (foto Kosjenka Brajdič Petek).

To se mi zdi dober primer, kako lahko digitalno tehnologijo uporabimo za dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine, še bolj pomembna pa se mi zdi možnost, da otroke in mladostnike povežemo z njihovo kulturno dediščino. Problem nesnovne kulturne dediščine je dejstvo, da se z njo ukvarjajo pretežno starejši. Ekomuzej se srečuje s premajhnim številom mladih članov, ki bi nadaljevali tradicije gradnje čolnov, istrskega narečja, petja *bitinade* in lokalne gastronomije. Z novimi tehnologijami smo otroke pritegnili, da so ves mesec obiskovali Ekomuzej. Prebrali so vse podnapise, se pogovarjali s starejšimi člani, posneli postopek gradnje čolna in petje *bitinade* ter zgodbo zaokrožili s komentarji ali risbami, ki prikazujejo njihovo osebno povezanost z lokalno dediščino.

Verjamem, da je navdušenje, ki sem mu bila priča v tem mesecu, dobra podlaga za prihodnost nesnovne kulturne dediščine v Rovinju. Dejstvo, da je bil Etnografski muzej Istre del tega projekta, pa kaže na potrebo po medsebojnem sodelovanju med etnologi in nosilci lokalne kulture.



Kolaž fotografij, ki so nastale v okviru delavnice *iEcomuseum*; na desni je čoln *batana*, Rovinj, 2015 (hrani Ekomuzej batana).

Reference

BAGARIĆ, Petar

2013 Reason and the Senses: Phenomenological Tendencies in Anthropology of the Senses. *Narodna Umjetnost* 48 (2), 83-94.

EDWARDS, Elizabeth

2011 Tracing Photography. V: BANKS, Marcus in Jay RUBY (ur.) *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago in London: The University of Chicago Press, 159-189.

HOWES, David

2004 *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg.

PINK, Sarah

2009 *Doing Sensory Ethnography*. London, Thousand Oaks, New Delhi, Singapore: Sage Publications.

ROUCH, Jean

2003 The Camera and Man. V: HOCKINGS, Paul (ur.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Mouton de Gruyter, 79-99.

VAN LANCKER, Laurent

2013 With(in) Each Other: Sensorial Strategies in Recent Audiovisual Work. V: SCHNEIDER, Arnd in Christopher WRIGHT (ur.) *Anthropology and Art practice*. London, New York: Bloomsbury Academic, 135-142.

Avdiovizualna referenca

Surya. Laurent Van Lancker, 2006, 76 min.

Spletne reference

- Spletni vir 1: Etnografski muzej Istre, NIKOLIĆ ĐERIĆ, Tamara, *Photography between Ethnography and Exoticisation*, exhibition catalogue, 2013, <http://2013.etnofilm.com/download/>, 30.8.2015.
- Spletni vir 2: Iowa State University, Studio for New Media, (SAUER, Geoffrey), *What does New Media Mean?* http://newmedia.engl.iastate.edu/about/what_is_new_media, 1.10.2015.
- Spletni vir 3: New Media Institute, SOCHA, Bailey and Barbara EBER-SCHMID, *What is New Media?* <http://www.newmedia.org/what-is-new-media.html>, 30.8.2015.
- Spletni vir 4: *Diwans*, a participatory web project, <http://www.diwans.org>, 19.9.2015.
- Spletni vir 5: *Aysen Profundo*, <http://www.aysenprofundo.cl>, 19.9.2015.
- Spletni vir 6: *Community Project of Safeguarding the Living Culture of Rovinj / Rovigno: The Batana Ecomuseum* (vloge v postopku za leto 2016, glej Hrvaška, vloga št. 1098, glej tudi video film, 2014, 10 min), <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00774>, 22.9.2015.
- Spletni vir 7: *Small Glossary of Batana*, <http://www.batana.org/en/small-glossary-of-batana/>, 1.10.2015.

Spletni vir 8: *iPadecomuseum: New Technologies in Transmitting Intangible Heritage*, <http://batana.org/en/activities/news/actual/ipadecomuseum-new-technologies-transmitting-intangible-heritage/>, 20.9.2015.

Tamara Nikolić Đerić je diplomirala iz etnologije in kulturne antropologije ter indologije. Od leta 2008 je kustodinja v Etnografskem muzeju Istre v Pazinu in od leta 2014 kot strokovna programska vodja sodeluje z Ekomuzejem batana v Rovinju. Zasnovala je in vodi festival etnografskega filma *ETNOFILM*. Trenutno pripravlja doktorsko disertacijo o problematiki žensk v delovnem procesu (*Ženske in industrija: Zasebna in javna sfera žensk v Rovinju*) na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Zagrebu. Je avtorica različnih strokovnih in znanstvenih člankov s področja muzeologije, etnologije, antropologije, indologije in ekonomije. Zanimajo jo področja ženskih študij, vizualne in gospodarske antropologije, kulturnega menedžmenta in muzeologije. Kontakt: Tamara@emi.hr

VIZUALNA ANTROPOLOGIJA IN VIZUALIZACIJA NESNOVNE KULTURNE DEDIŠČINE V UNESCOVEM OKVIRU

Nadja Valentinčič Furlan

Avtorica obravnava razmerje med vizualno antropologijo in vizualizacijo nesnovne kulturne dediščine v Unescovem okviru, pri čemer se sklicuje na analizo Unescovih smernic in praktične izkušnje Koordinatorja varstva žive kulturne dediščine v Sloveniji. Pri dokumentiranju in predstavljanju nesnovne kulturne dediščine s filmom se giblje v trikotniku med načeli in etičnimi kodi vizualne antropologije, cilji in priporočili Unesca ter spoznanji, pridobljenimi ob vključevanju filmov na muzejske razstave in spletne strani. Meni, da spletna stran slovenskega Koordinatorja in Unescov portal funkcionirata kot spletni virtualni zbirki s potencialom virtualne razstave, zato zagovarja komplementarnost sporočilnih načinov na njih.

Ključne besede: nesnovna kulturna dediščina, vizualna antropologija, film, muzej, virtualna zbirka

Varovanje nesnovne kulturne dediščine

Unesco je oktobra 2003 v Parizu sprejel *Konvencijo o varovanju nesnovne kulturne dediščine (Konvencijo)*, ki to dediščino opredeljuje kot:

prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine in z njimi povezana orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in včasih tudi posamezniki prepoznavajo kot del svoje kulturne dediščine. Skupnosti in skupine nesnovno kulturno dediščino prenašajo iz roda v rod in jo nenehno poustvarjajo kot odziv na svoje okolje, naravo

in zgodovino, kar jim zagotavlja občutek identitete in povezanosti s prejšnjimi generacijami (Spletni vir 1, člen 2/1).

Pri tem so cilji varovanje nesnovne kulturne dediščine, spodbujanje spoštovanja do kulturne raznolikosti in človeške ustvarjalnosti, dvig zavedanja o pomembnosti nesnovne kulturne dediščine na lokalni, nacionalni in mednarodni ravni ter zagotavljanje mednarodnega sodelovanja (Spletni vir 1, člen 1).

Slovenija je Unescovo *Konvencijo* ratificirala leta 2008 in vzpostavila *Register žive¹ kulturne dediščine*, ki ga upravlja Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije. Prvi Koordinator varstva žive kulturne dediščine je bil Inštitut za slovensko narodopisje pri Znanstveno raziskovalnem centru Slovenske akademije znanosti in umetnosti, od leta 2011 pa naloge Koordinatorja opravlja Slovenski etnografski muzej. Kustodiat za etnografski film je prevzel skrb za vizualno etnografijo.

Delovno skupino Koordinatorja sestavljamo etnologi in antropologi iz nacionalnih in regionalnih muzejev, Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta pri ZRC SAZU, Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije ter predstavniki Ministrstva za kulturo in Slovenske nacionalne komisije za Unesco. Do decembra 2015 smo v slovenski *Register žive kulturne dediščine* vpisali 45 elementov in 125 nosilcev nesnovne kulturne dediščine. Podatki, fotografije in karakterističen video prikaz² o vsakem elementu so dostopni na spletni strani Koordinatorja (Spletni vir 2).

Slovenija je za vpis na Unescov *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva* doslej nominirala dva elementa nesnovne kulturne dediščine. Škofjeloški pasijon (Spletni vir 3) čaka na obravnavo v letu 2016.

Vizualna antropologija in nesnovna kulturna dediščina

V Kustodiatu za etnografski film dokumentacijo nesnovne kulturne dediščine in produkcijo karakterističnih video prikazov za slovenski *Register* utemeljujemo na vizualni antropologiji, predvsem tistem delu njenih dejavnosti, ki vizualni medij uporabljajo za zapisovanje in analiziranje kulture; drugi del njenih dejavnosti, usmerjen v analizo vidnih oblik kulture (primerjaj MacDougall 1997: 283), lahko uporabimo za analizo vidnih prvin nesnovne kulturne dediščine in tudi načinov njene medijske prezentacije.

Zveza za vizualno antropologijo (Society for Visual Anthropology) vizualne izdelke razvršča v osem kategorij: raziskovalno gradivo in dokumentacijo,

- 1 Uradno poimenovanje te vrste dediščine in *Registra* temelji na zakonski podlagi iz leta 2008; sedanjí Koordinator se zavzema za enotno terminologijo.
- 2 Izraz označuje (največ en) film, ki spremlja element žive kulturne dediščine v slovenskem *Registru*.

namenjeni analizi; etnografske medije za prispevek k teoretičnim razpravam; inovativne nove medijske oblike; medije za izboljšanje učenja; medije za televizijsko predvajanje in druge oblike množične komunikacije; aplikativne medije, ki so s sodelovanjem skupnosti, vlade in podjetništva izdelani v njihovo dobro; kuriranje filmskega festivala in kuriranje zbirk etnografskih vizualnih medijev (Spletni vir 4). Karakteristični video prikazi za nacionalni *Register* so najbližje aplikativnim filmom: posneti so v sodelovanju z nosilci nesnovne kulturne dediščine s ciljem boljšega razumevanja dediščine, za njeno promocijo in z upanjem, da bodo prispevali k razvoju lokalnih okolij; obenem spoštujejo zahteve in cilje Unesca.

Kako torej dokumentirati in potem predstaviti pojave nesnovne kulturne dediščine (prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine), njihove nosilce (skupnosti, skupine, posameznike), naravno in kulturno okolje (prostor, orodja, predmete, izdelke) ter ustvarjalnost, kontinuiteto in identiteto, kar vse zaobjema nesnovna kulturna dediščina? Vizualna etnografija kot v terensko raziskavo usmerjeni del vizualne antropologije daje dobre temelje za dokumentiranje in predstavljanje raznih zvrsti nesnovne kulturne dediščine, kot so »ustna izročila in jezik; uprizoritvene umetnosti; družbene prakse, rituali in praznovanja; znanje in prakse o naravi in svetu ter tradicionalne obrtne veščine« (*Konvencija*, Spletni vir 1, člen 2/2). V praksi smo v slovenski *Register* v petih letih vpisali največ elementov, ki so povezani z letnimi šegami in tradicionalnimi delovnimi postopki v obrteh in kmečkem gospodarstvu, to pa so teme, ki smo jih slovenski etnologi najpogosteje obravnavali v vizualnih raziskavah in etnografskih filmih.³

Kustodinja za etnografski film menim, da je pri dokumentiranju pojava nesnovne kulturne dediščine najbistvenejše posneti njegovo pristno podobo in nosilce v izvirnem okolju (Valentinčič Furlan 2014: 53) brez režijskega poseganja v dogajanje, obenem pa z zavedanjem, da prisotnost raziskovalca s kamero vpliva na dogajanje. Vizualni antropologi terensko raziskovalno delo dojemamo kot srečanje med raziskovalcem in preučevano skupnostjo (Worth 1980: 17, MacDougall 1995: 125), film pa kot rezultat tega srečanja.

Zavedanje o prisotnosti raziskovalca s kamero je pri snemanju živahnega pustovanja s številnimi zamaskiranimi liki, ki se gibljejo po vasi in komunicirajo z gledalci, veliko manjše kot pri snemanju ustvarjalke, ki izdeluje drobne papirnate rože v zasebnosti svojega doma. V prvem primeru bodo nosilci nesnovne kulturne dediščine zaradi intenzivnosti dogajanja in javnega prostora raziskovalki s kamero posvečali precej manj pozornosti kot v drugem (Heider 1980: 50-55, de Heusch 1988: 48-149). Naravi dogajanja je prilagojen tudi način snemanja, ki je bolj dinamičen v prvem primeru in bolj intimno umirjen v drugem, da zabeleži tudi vzdušje dogodka. Pri snemanju delavnice tradicionalnih cvetnonedeljskih butar, ki jo organizira lokalno društvo za večjo

3 V slovenski etnologiji smo začeli film uporabljati v drugi polovici 20. stoletja.



Avtorica snema delavnico izdelovanja pušlnov v organizaciji Društva Baška dediščina, Podbrdo, 2014 (foto Cveto Zgaga).

skupino ljudi, bo stopnja zavedanja kamere srednja, raziskovalka pa pred izzivom, kako istočasno dokumentirati delovne postopke, predajanje znanja in razpoloženje na delavnici.

Prednost snemanja nesnovne kulturne dediščine za slovenski *Register* je, da so nosilci večinoma pripravljeni sodelovati in morda že pričakujejo naš prihod, zato se razmeroma hitro dogovorimo za snemanje. Pri elementih nesnovne kulturne dediščine z večjim številom nosilcev, kot so na primer skupine kurentov ali izdelovalk cvetja iz papirja, se pojavi dilema, kako izbrati najbolj značilno skupino ali posameznika, ki bo v filmu deloval prepričljivo. V vizualni antropologiji je znana kot vprašanje *castinga* ali ustrezne izbire glavnih protagonistov (Temaner in Quinn 1975: 61). Pri snemanju za nacionalni *Register* pogosto ni enoznačnega odgovora, saj bi bila izbira druge skupine ali posameznika lahko povsem enako ustrezna.

Z vidika vizualne antropologije je velika omejitev Unescovih seznamov in nacionalnih registrov zahteva, da so filmi dolgi od 5 do 10 minut. Taka dolžina ne omogoča celostne obravnave izbranega pojava nesnovne kulturne dediščine in njenih nosilcev. Za slovenski *Register* zmontiramo zgoščen prikaz celotnega dogodka ali postopka, včasih pa se odločimo za prikaz najbolj značilnega dela dogajanja. Za celovito in poglobljeno predstavitev nekega pojava nesnovne kulturne dediščine je bolj produktivno načrtovati daljši etnografski film.

Vizualni antropologi smo v raziskovanju s kamero in pri oblikovanju filmov zavezani etičnemu odnosu do preučevane skupnosti. V Slovenskem etnografskem muzeju skrbimo, da filmi spoštljivo prikazujejo dediščino in njene nosilce. Pomembno nam je, da se prikazana skupnost »prepozna« v filmski predstavitvi in se strinja z njo. Po hitrem zagonu terenskih snemanj za *Register* v prvih letih ugotavljamo, da je z vsako skupnostjo treba delati poglobljeno tudi (ali pa še posebno) v primeru kratkih, zgoščenih filmov.

Unescova izhodišča z vidika vizualne antropologije

Fotografije⁴ so za Unesco obvezen sestavni del nominacij elementov nesnovne kulturne dediščine za *Reprezentativni seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva (Reprezentativni seznam)*, *Seznam nesnovne kulturne dediščine, ki jo je nujno nemudoma zavarovati (Urgentni seznam)* in za *Register programov, projektov in dejavnosti za varovanje nesnovne kulturne dediščine (Register)*, medtem ko video filmi variirajo od močno priporočenega do obveznega sestavnega dela nominacije⁵. Na Unescovem spletnem portalu (Spletni vir 5) so elementi nesnovne kulturne dediščine predstavljeni z vsemi tremi sestavnimi deli⁶.

Z vidika uporabnikov in tudi vizualne antropologije je Unescova načrtna vizualizacija nesnovne kulturne dediščine velika kvaliteta. Unesco doslej ni polno izkoristil spoznanj in praktičnih izkušenj vizualne antropologije, vendar je nekatera vključil v zadnjih letih. *Medvladni odbor za varovanje nesnovne kulturne dediščine* je leta 2013 zaprosil svetovalne organe, da so med ciklom 2013 prepoznali dobre primere video filmov⁷. Analiza navodil⁸ za prijavo elementov nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 6) od leta 2012 naprej in dodatnih navodil za pisanje nominacij⁹ (Spletni vir 7) kaže izboljšave, ki se skladajo s stališči vizualne antropologije.

4 Fotografij tukaj ne obravnavam; vredno bi bilo analizirati, kakšne vrste fotografij so najpogosteje dodane nominacijam in katere vizualne podatke vsebujejo.

5 Od leta 2011 je video film obvezen sestavni del nominacij za *Urgentni seznam* in *Register*, medtem ko je za *Reprezentativni seznam* obvezen v nominacijah za leto 2015 in naprej. Za natančne podatke se zahvaljujem Mariusu Tukaju iz Sekcije za nesnovno kulturno dediščino pri Unescu.

6 Brez video filma sta samo dva elementa nesnovne kulturne dediščine iz Malija, vpisana na *Reprezentativni seznam* leta 2009, podatek Mariusa Tukaja.

7 Podatki temeljijo na elektronskem sporočilu z dne 19. marca 2013, podpisana Helena Drobná, Regional Officer for Central and Eastern Europe and Central Asia.

8 Tukaj se sklicujem na najnovejša navodila: *Instructions, Urgent Safeguarding List with International Assistance* z oznako ICH-01bis-2016-Instructions-EN, kjer se na video film nanašajo točke od 16 do 28. Številke točk iz navedenega dokumenta se zaradi dopolnjevanja ne ujemajo s številčenjem v starejših dokumentih.

9 *Aide Mémoire* zbirno povzema opažanja *Medvladnega odbora za varovanje nesnovne kulturne dediščine* od leta 2014 naprej; v najnovejši različici za *Reprezentativni seznam* z oznako ICH-02-2016_aide-mémoire-EN, datirani 26.2.2015, video filme obravnavajo točke od 118 do 122.

Unescovo temeljno navodilo je, da naj »video film predstavi različne vidike dediščinskega elementa v sedanjem stanju, osredotoča naj se predvsem na vlogo v skupnosti, na procese njegovega predajanja in na izzive, s katerimi se srečujejo« (Spletni vir 6, točka 16). Prva leta so bili na Unescovem portalu močno zastopani filmi v maniri televizijskih novic in promocijskih video filmov, zato z vidika vizualne antropologije močno podpiramo Unescova priporočila, da se avtorji namesto na reklamiranje osredotočijo na prikaz pojavnosti nesnovne kulturne dediščine in njegovega družbenega okvira. »Namen video posnetkov je, da element kontekstualizirajo in ne, da ga oglašujejo« (Spletni vir 7, točka 118).

Dokumenta poudarjata dejavno vlogo nosilcev dediščine: »Države prijaviteljice naj omogočijo skupnostim, skupinam in posameznikom, da sami govorijo o svoji dediščini, in se ne zanašajo preveč na tretjeosebno pripoved«¹⁰ (Spletni vir 6, točka 17). Vizualni antropologi se izogibamo tako tretjeosebni komentarjem kot tudi komentarjem strokovnjakov v živo, saj lahko »temeljijo na ideološki dispoziciji raziskovalcev«, ki »z manipulacijo 'objektivno' ugotovljenih dejstev v bistvu označujejo svoj ideološki (civilizacijski, estetski, moralni, avtorski, komercialni) interes in ne položaja obravnavane kulture« (Križnar 1996: 119). Namesto tega zagovarjamo notranji, emski pogled na kulturo, zato dajemo besedo in pomen nosilcem nesnovne dediščine. Podobna stališča zaznamo v zbirki dodatnih navodil *Aide Memoire* (Spletni vir 7, točki 119 in 121).

Skladno s principi vizualne antropologije je tudi priporočilo, da naj bo angleški ali francoski prevod omogočen s podnapisi, da ostane slišen izvorni jezik govornika (Spletni vir 6, točka 23). V prvih letih so izjave v filmih pogosto sinhronizirali in pri tem »povozili« govornikove besede v njegovem domačem jeziku; to je povzročilo izgubo pomembne sestavine prikazane nesnovne kulturne dediščine.

Unesco avtorjem video filmov »odsvetuje uporabo morebitnih ali nenamernih nasilnih sporočil (...), na primer, ko dejavnost vključuje prisotnost orožja« (Spletni vir 7, točka 120), mučenje ljudi ali žrtvovanje živali¹¹. Tudi v vizualni antropologiji je to občutljivo vprašanje, ki ga vsak raziskovalec rešuje po temeljitem premisleku o vsebini, metodah, etičnem kodeksu vede tudi na podlagi osebne etike.

Unescova navodila določajo, da so na seznama in v register nesnovne kulturne dediščine lahko sprejeti samo tisti video izdelki, katerih avtorji odstopajo avtorske pravice (Only video covered by the cessions of rights will be

10 Mišljen je komentar, ki ga je napisal strokovnjak, prebral pa napovedovalec, ki ga v sliki ne vidimo (zato v angleščini tudi *off-camera commentary*, *off commentary*).

11 O tem sta poročali tudi kolegici, ki sta se leta 2014 udeležili obravnave v Parizu. Avtorji video filma *Škofjeloški pasijon* so zaradi te zahteve pred oddajo dopolnjene nominacije izločili »krvave« prizore in bičanje Jezusa Kristusa.

considered. Spletni vir 6, točka 18). Med avtorji občasno prihaja do napačnega razumevanja, da se s tem odpovedujejo avtorskim pravicam v celoti. Različne države polje avtorskih pravic urejajo različno; v Evropi prevladuje model, ki loči moralne in materialne avtorske pravice in takega imamo tudi v Sloveniji. Po *Zakonu o avtorski in sorodnih pravicah* se avtorji lahko odpovedo materialnim avtorskim pravicam (torej nadomestilu za uporabo avdiovizualnega dela), ne morejo pa se odpovedati moralnim avtorskim pravicam (Trampuž et al. 1997: 253), ker je v Sloveniji avtorstvo neprenosljivo.

Za potrebe slovenskega *Registra* vsi avtorji in producenti karakterističnega video prikaza podpišejo izjavo¹², da »prenašajo na Republiko Slovenijo, Ministrstvo za kulturo kot upravljavca *Registra žive kulturne dediščine* in na Koordinatorja varstva žive kulturne dediščine vse materialne avtorske pravice brez časovnih in krajevnih omejitev« in da »dovolijo tudi uporabo posameznih odlomkov iz karakterističnega video prikaza za potrebe predstavitve in promocije *Registra*, za druge vrste posegov v izdelek (premontažo) pa so potrebna nova dovoljenja«. V izjavi je zapisno tudi, da »je prenos materialnih pravic neizključen«¹³ in da »prejemniki pravic lahko te pravice prenašajo naprej na tretje osebe«.

Za karakteristične video prikaze elementov nesnovne kulturne dediščine v slovenskem *Registru* poleg filmov iz produkcije obeh Koordinatorjev izberemo tudi izdelke drugih producentov, kot so regionalni muzeji in lokalne produkcijske hiše. Tudi nekateri člani lokalnih skupnosti so usposobljeni za snemanje svoje dediščine in pogosto imajo najboljši dostop do dediščine in nosilcev. V Kustodiatu za etnografski film se zavedamo sodobnega pogleda na dediščino kot izpogajano kategorijo in visoko vrednotimo emski pogled, torej stališča nosilcev dediščine. Kot predstavniki Koordinatorja smo lokalnim skupnostim in producentom na razpolago za pojasnila in sodelovanje, pripravili smo tudi smernice za oblikovanje karakterističnih prikazov za slovenski *Register* (Valentinčič Furlan 2012) ter za Unescova seznama in njegov register (Valentinčič Furlan 2013). Participativni pristop podpira emancipacijo vseh udeležencev produkcijskega procesa.

12 Izjavo je na osnovi Unescove (Spletni vir 8) pripravila pravna služba Ministrstva za kulturo, na naš predlog smo v besedilo poleg avtorjev dodali producente, ki v film vložijo sredstva, čas in znanje, in stavek o varovanju integritete avdiovizualnega dela. Obrazec pripravimo v Kustodiatu za etnografski film in ga damo v podpis vsem avtorjem in producentom; po en izvod prejme vsak podpisnik, Upravljalca *Registra žive kulturne dediščine* in Koordinator varstva žive kulturne dediščine; enega arhiviramo v Kustodiatu za etnografski film.

13 To pomeni, da avtorji in producenti izdelek lahko še naprej prikazujejo in uporabljajo tudi sami.



Rok Borštnik snema Milko Debeljak pri krašenju poprtnika v produkciji lokalnega zavoda Parnas, Gornje Retje pri Velikih Laščah, 2013 (foto Metka Starič).

Komplementarnost sporočilnih načinov na portalih

V 21. stoletju spletni portali omogočajo zelo demokratičen dostop do podatkov, še posebno avdiovizualnih. Na Unescovem portalu (Spletni vir 5) lahko vidimo, da je bilo do decembra 2015 na *Reprezentativni seznam*, *Urgentni seznam* in v *Register sprejetih* 391 elementov, ki so predstavljeni s tremi mediji – z besedilom, fotografijami in filmom. Posamezne države imajo različne strategije glede vizualizacije dediščinskih elementov za Unesco in tudi za predhodno stopnjo; v nacionalne registre jih nekatere ne vključujejo. Na spletni strani slovenskega *Koordinatorja* lahko sestavine nesovne kulturne dediščine spoznavamo skozi besedilo, fotografije in film (Spletni vir 2). Doslej je dostopnih 11 karakterističnih video prikazov, 8 pa jih je v postprodukciji.

Unescov portal poleg velike količine drugih podatkov vsebuje tudi rastočo virtualno spletno zbirko elementov nesovne kulturne dediščine po svetu (Spletni vir 5) s potencialom virtualne razstave. To dejstvo nas vodi v razmislek o razmerju med besedilom nominacije in filmom, pri čemer izhajamo iz spoznanj ob pripravi razstav, ki vključujejo več medijev, (Valentinčič Furlan 2015: 185-187, 192) ter objavi filmov in odlomkov na spletnih straneh.

Unesco priporoča ujemanje in usklajenost podatkov v avdiovizualnem gradivu z informacijami v obrazcu nominacije za posamezen element nesnovne kulturne dediščine (Spletni vir 6, točka 16). Ujemanje je potrebno, odveč pa je podvajanje podatkov v obeh medijih ali povzemanje besedila utemeljitve v filmu. Najnovejši Unescov dokument poudarja, naj »video film s pomočjo slike in zvoka dopolni pisno besedilo s čutnimi izkušnjami, ki jih besede težje zajamejo« (Spletni vir 7, točka 122). Tudi v Slovenskem etnografskem muzeju zagovarjamo komplementarnost pristopov, kjer vsak medij polno izkoristi svoje značilnosti. Besedilo nominacije opiše splošno podobo nesnovne dediščine, njeno zgodovino in razširjenost, našteje nosilce in opredeli varstvene ukrepe; film pa čim neposredneje prikaže pojav nesnovne kulturne dediščine in njegove nosilce ter jim omogoči, da izrazijo svoja stališča. Opisi, razlage, naštevanje, utemeljitve in posploševanje film »ubijejo« (Valentinčič Furlan 2009: 153), ker začnejo gledalce dolgočasiti, živa prisotnost ljudi pa jim omogoči lažjo identifikacijo z nosilci in njihovo dediščino.

Zaključujem z razmislekom, kako lahko vizualna antropologija in vizualizacija nesnovne kulturne dediščine v Unescovem okviru obogatita druga drugo. Filmi za Unescova seznama in register so zelo specifične oblike avdiovizualnih sporočil, ki so se sprva zgledovale po televizijskih novicah in turističnih filmih, medtem ko Unescova novejša priporočila vsebujejo nekatere temeljne smernice vizualne antropologije; šele v naslednjih letih pa bomo lahko ocenili, v kolikšni meri so jih sprejeli avtorji filmov. Bodo torej osnovne premise vizualne antropologije skozi Unescov okvir varovanja nesnovne kulturne dediščine uspešno pronicale v filmsko prakso po svetu? Bodo ustvarjalci filmov nosilcem nesnovne kulturne dediščine omogočili večjo udeležnost v produkcijskih procesih?

Vizualni antropologi lahko poleg polja nesnovne kulturne dediščine analiziramo tudi polje vizualnega predstavljanja nesnovne kulturne dediščine v Unescovem okviru. Pri tem bi bilo vredno poleg stila in strukture filmov preučiti tudi postopke njihove izdelave in kdo vse je bil v produkciji udeležen (nosilci dediščine, raziskovalci, avtorji in producenti ter tudi, če so njihovi prispevki v filmu navedeni); poleg tega pa še ciljno publiko, uporabo in vpliv teh filmov na pojav nesnovne kulturne dediščine, njegove nosilce, lokalno okolje, izobraževalne procese, javne medije, promocijo dediščine in držav, turizem ipd.

Reference

DE HEUSCH, Luc

1988 The Cinema and Social Science: A Survey of Ethnographic and Sociological Films. *Visual Anthropology* 1 (2), 99-156.

KRIŽNAR, Naško

1996 *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: ZRC SAZU.

MACDOUGALL, David

1975 Beyond the Observational Cinema. V: HOCKINGS, Paul (ur.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin in New York: Mouton de Gruyter, 115-132.

1997 The visual in anthropology. V: BANKS Marcus in Howard MORPHY (ur.) *Rethinking visual anthropology*. New Haven, London: Yale University Press, 276-295.

TEMANER, Gerald in Gordon QUINN

1975 Cinematic Social Inquiry. V: HOCKINGS, Paul (ur.) *Principles of Visual Anthropology*. Berlin in New York: Mouton de Gruyter, 53-64.

TRAMPUŽ, Miha, Branko OMAN in Andrej ZUPANČIČ

1997 *Zakon a avtorski in sorodnih pravicah s komentarjem*. Ljubljana: Gospodarski vestnik.

VALENTINČIČ FURLAN, Nadja

2009 Študentsko naselje. V: ČEBULJ SAJKO, Breda (ur.) *Etnologija in regije: Ljubljana. Prestolnica v medkulturnem dialogu in filmskih podobah*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo, 143-157.

2012 Avdiovizualno dokumentiranje nesnovne kulturne dediščine in karakteristični video prikazi za Register. V: JERIN, Anja, Adela PUKL in Nena ŽIDOV (ur.) *Priročnik o nesnovni kulturni dediščini*. Ljubljana: SEM, 35-40, http://www.nesovnadediscina.si/sites/default/files/Prirocnik_o_nkd.pdf.

2013 Karakteristični video prikazi za *Unescov Seznam nesnovne kulturne dediščine človeštva*, Smernice, pdf dokument, objavljen na spletni strani Koordinatorja, http://www.nesovnadediscina.si/sites/default/files/Video%20prikazi%20za%20UNESCO%20smernice%20jan2014_1.pdf.

2014 Promocija nesnovne kulturne dediščine s karakterističnimi video prikazi / The Promotion of the Intangible Cultural Heritage through Representative Video Presentations. V: JERIN, Anja, Tjaša ZIDARIČ in Nena ŽIDOV (ur.) *Promocija nesnovne kulturne dediščine / Promotion of the Intangible Cultural Heritage*. Ljubljana, SEM, 50-54, http://www.nesovnadediscina.si/sites/default/files/unesco_obletnica_web_3.pdf.

2015 Visual Anthropology in Museums: The Case of the Slovene Ethnographic Museum. V: PEČE, Miha, Nadja VALENTINČIČ FURLAN in Monika KROPEJ TELBAN (ur.) *Vizualna antropologija: osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology: Personal Experiences and Institutional Aspects*. Ljubljana: Založba ZRC, 177-204.

WORTH Sol

1980 Margaret Mead and the Shift from "Visual Anthropology" to the "Anthropology of Visual Communication". *Studies in Visual Communications* 6 (1), 15-22.

Spletne reference¹⁴

- Spletni vir 1: UNESCO, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>, 15.12.2015.
- Spletni vir 2: Spletna stran Koordinatorja varstva žive kulturne dediščine, *Nesnovna kulturna dediščina Slovenije*, <http://www.nesnovnadediscina.si/sl/register>, 1.7.2015.
- Spletni vir 3: Unesco, Prijave v obravnavi za leto 2016, *Škofjeloški pasijon / Škofja Loka passion play*, glej Slovenija, vloga št. 1203, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00774>, 1.7.2015.
- Spletni vir 4: American Anthropological Association, Society for Visual Anthropology, *Guidelines for the Evaluation of Ethnographic Visual Media*, 2001 (2015), <http://www.aaa.rd.net/ConnectWithAAA/Content.aspx?ItemNumber=1941&navItemNumber=665>, 1.7.2015.
- Spletni vir 5: UNESCO, Lists of ICH and Register of Best Safeguarding Practices, <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00559>, 15.12.2015.
- Spletni vir 6: UNESCO, Forms, *List of the ICH in Need of Urgent Safeguarding*, <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-01bis-2016-Instructions-EN.doc>, 1.7.2015.
- Spletni vir 7: UNESCO, Forms, Complementary references, Aide-Mémoires, *Aide-Mémoire for completing a nomination to the Representative List of ICH of Humanity for 2016 and later nominations*, dated 26.2.2015, http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-02-2016_aide-mémoire-EN.doc, 1.7.2015.
- Spletni vir 8: UNESCO, Forms, *Cession of Rights*, <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/ICH-07-video-EN-v20120308.doc>, 1.7.2015.

14 Unesco spletne vire 5-7 vsako leto osvežuje in dopolnjuje, zato se zaporedne številke točk v naslednjih letih morda ne bodo več ujemale.

Nadja Valentinčič Furlan, diplomirana etnologinja in kulturna antropologinja, je muzejska svetovalka v Slovenskem etnografskem muzeju, kjer vodi Kustodiat za etnografski film. Posveča se vizualnim raziskavam in snemanju etnografskih filmov, skrbi za vizualno etnografijo slovenskega Registra žive kulturne dediščine, pripravila je tudi strokovno in metodološko podlago za prvo slovensko filmsko *Tematsko pot Na svoji zemlji*. Publicira na temo vizualne antropologije, avdiovizualnih komunikacij na razstavah, interpretacije filmske dediščine in življenjskih zgodb. Je članica izvršnega odbora Slovenskega etnološkega društva in Mreže za vizualno antropologijo pri Evropskem združenju socialnih antropologov VANEASA ter članica uredniškega odbora spletne znanstvene revije *AnthroVision*. Kontakt: Nadja.Valentincic@etno-muzej.si

