

tega zadnjega predmeta v katalogu je lahko hkrati vzporednica planšarstvu, ki je tudi izgubilo ude po drugi svetovni vojni in ki so zdaj ponovno povezani v obširni monografiji.

Vsebina knjige je večplastna, saj v njej poleg prevladujočega gospodarskega vidika, kar je planšarstvo v eksistencialnem smislu bilo za ljudi iz bohinjskega kota, zvemo tudi marsikaj o turizmu, zlasti smučarskem na Voglu in vikend turizmu v nekdanjih stanovih, o družabnem in duhovnem življenju ljudi, ki so jim bile gore hkrati vir dohodka ter gonilo trdne in solidarne povezanosti in osmislitve vsakdanjega življenja. Podnaslov knjige »*Vse svoje življenje sem pustil v siru*« je del pripovedi nekdanjega sirarja Franca Langusa Kocjánca, ki ga lahko imamo za vzorčnega za življenja večine planšarjev in sirarjev, saj so ti večinoma tudi po upokojitvi še dolgo z veseljem majarili in sirili v bohinjskih planinah. Podobno kot Anka Novak tudi po svoji upokojitvi ni zapustila etnologije, ampak je ostala povezana z nekaterimi od svojih pripovedovalcev in po svojih močeh nadaljevala strokovno delo.

273

Mojca Ramšak

Tanja Bukovčan in Aleksej Gotthardi-Pavlovsky, *Misliti kamerom: Teorije i prakse vizualne etnografije*. Zagreb: Filozofska Fakulteta v Zagrebu, FF Press, 2023, 247 str.

Avtorja monografije sta Tanja Bukovčan, ki na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo zagrebške Filozofske fakultete predava uvod v vizualno antropologijo, in Aleksej Gotthardi-Pavlovsky, avtor filmov o etnoloških in folklorističnih temah ter urednik na Hrvaški radioteleviziji. Knjiga temelji na njegovem magistrskem delu, ki je dopolnjeno, posodobljeno in pisano z mislijo na študente, lahko pa pritegne tudi vse, ki jih zanima primerjava razvoja teoretičnih tokov vizualne antropologije in praks etnografskega filma v svetu in na Hrvaškem. V hrvaščini že obstaja knjiga filmologinje Etami Borjan, *Drugi na filmu: Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*, ki pa se ne posveča domačim razmeram, in prav v tem vidim glavni doprinos nove monografije.

Knjiga je strukturirana v šest poglavij: Teorija + film = etnografski film, Vizualni mediji v etnoloških in antropoloških raziskavah, Prve teorije antropološkega filma in spremembe paradigem, Profesionalizacija vizualne antropologije – filmi in ustanove, Proti 21. stoletju in Kako narediti vizualno etnografijo. Rdečo nit knjige avtorja vzpostavi v prvem poglavju, kjer navajata mnenja tujih vizualnih antropologov in hrvaških filmarjev – diplomiranih režiserjev in dveh etnologov, ki sta jim poslala vprašalnico o metodologiji in etiki etnografskih filmov. Bralci že takoj izvemo, da na Hrvaškem največ etnografskih filmov nastaja v produkciji hrvaške televizije. Enačenje vseh vrst produkcije omogoča dejstvo, da se vizualni antropologi iz načelnih razlogov nismo dogovorili za skupno definicijo etnografskega filma, ker ta že od vsega začetka obsega izredno raznolika prizadevanja na preseku filma in družboslovja (MacDougall 1978: 405).

Tuji vizualni antropologi so se v odgovorih strinjali, da »kamera v etnografskem filmu nikoli ni samo orodje za dokumentacijo, ampak tudi metoda komunikacije znotraj sodelovalnega terenskega dela ter metoda izmenjavanja mnenj in prevpraševanja teorij«

(str. 17). Vsem se je zdela nujna dobra teoretična podlaga filma, vprašanje resničnosti v filmu pa odveč, ker v postmodernem času pojmuje, da sta tako resničnost kot film družbena konstrukta (str. 18). Vizualni antropologi so zagovarjali čim manjšo ekipo in etične odnose (prav tam). V tem delu knjige nastopi neuravnoteženost, ker avtorja mnenja tujih antropologov navajata zbirno in na njihovo željo anonimno, mnenja hrvaških filmarjev pa bistveno bolj natančno in z imeni. Večina hrvaških sogovornikov je kot vsebino hrvaških etnografskih filmov navajala ljudske, kmečke, ruralne vsebine. Posebno televizijski avtorji so zagovarjali nujnost večje ekipe, ki na podlagi vnaprejšnje raziskave in scenarija izbrano tematiko posname čim bolj profesionalno (str. 20–25).

274

Bukovčan in Gotthardi-Pavlovsky naslednja štiri poglavja začenjata s pregledom tokov etnografskega filma v tujini in potem vzporejata hrvaške izkušnje na podoben način, kot je etnolog in vizualni antropolog Naško Križnar zgodnja slovenska filmska prizadevanja obravnaval v monografiji *Vizualne raziskave v etnologiji* (1996). Pregled filmskih produkcij na Hrvaškem zajameta široko – obravnavata npr. poučne filme Narodne šole zdravja, med njimi film rekonstrukcije *Dan v Turopoljski zadrugi* (1933), ki ga je etnolog Milovan Gavazzi leta 1960 poslal na drugi *Festival dei popoli* v Firence, kjer je prejel glavno nagrado po Gavazzijevem zatrdilu žiriji, da ne gre za rekonstrukcijo (Križnar 1995: 85). Gavazzi je leta 1957 tudi sam začel snemati filmske zapise etnoloških in folklornih pojavov na podeželju. Če so ameriški in evropski avtorji snemali kolonialne Druge po svetu, avtorja dokazujeta, da je profesor Gavazzi v lastni kulturi kot pripadnik mestne in akademske elite kmete snemal kot notranje Druge (str. 69; prim. Bukovčan v Borjan idr. 2013: 35–37). Gavazzijevo filmsko dokumentacijo primerjata z analitičnim delovanjem ameriške vizualne antropologinje Margaret Mead in filmarja Gregoryja Batesona na Baliju in Papui Novi Gvineji (str. 79–81). Če smo v preteklosti njuno knjigo *Balijski značaj: Fotografska analiza* (Bateson in Mead 1942) pogosto navajali kot začetek vizualne antropologije, v 21. stoletju kot ustanovno knjigo štejemo *Načela vizualne antropologije* (Hockings 1975), ki je bila rezultat 9. mednarodnega kongresa antropoloških in etnoloških znanosti leta 1973 v Chicagu (Henley 2020: 28).

V poglavju 'Profesionalizacija vizualne antropologije – filmi in ustanove' avtorja obravnavata prelomno paradigmo francoskega vizualnega antropologa Jeana Roucha (str. 91–95) in institucionalizacijo etnografskega filma v Evropi v obliki Odbora za etnografski film (1952) in Inštituta za znanstveni film Göttingen (1956) (str. 95–101). Gavazzi je jugoslovanski Odbor za etnografski film ustanovil leta 1957 (str. 102) in veliko sodeloval s slovenskim etnologom Nikom Kuretom. Na hrvaškem Inštitutu za etnologijo in folkloristiko je začel snemati Gavazzijev študent Ivan Gančan, leta 1956 pa je bila ustanovljena Televizija Zagreb, ki je postala močna nosilka etnografske produkcije na Hrvaškem (str. 102–103). V sklopu profesionalizacije etnografskega filma avtorja analizirata film *Kronika nekega poletja* (1961), ki sta ga s participativno metodo posnela Rouch in francoski sociolog Edgar Morin (str. 104–106). V prehodu na Hrvaško avtorja pregledata Gavazzijeve članke o znanstvenem filmu in filme Andrije Stojanovića v sklopu Etnološkega zavoda, kasnejšega Oddelka za etnologijo in kulturno antropologijo na Filozofski fakulteti (str. 130–137). Navajata tudi avtorje in filme Inštituta za etnologijo (str. 138–139) in hrvaške televizije (str. 140–145).

Bukovčan in Gotthardi-Pavlovsky v poglavju 'Proti 21. stoletju' postmodernizem,

refleksivnost, intersubjektivnost, intertekstualnost in kontekstualnost prepoznata kot temeljne značilnosti sodobne vizualne antropologije, ki jih poosebljajo filmske produkcije ameriško-avstralskih filmarjev Davida in Judith MacDougalla. Obravnavata tudi folklorni film v ZDA (str. 179–180) in domači video (home video), ki vsakomur omogoča, da portretira sebe in lastno kulturo (str. 181). Ko se avtorja vrneta na Hrvaško, omenita delo etnologa Toma Vinščaka z Oddelka za etnologijo, ki je sodeloval z Naškom Križnarjem pri produkciji filma *Ležaja Family*, potem pa posnel še tri filme o Nepal (str. 182). Vizualna antropologinja Sanja Puljar D'Alessio je objavila največ znanstvenih prispevkov s področja vizualne antropologije na Hrvaškem in jo predava na Filozofski fakulteti na Reki (str. 182–184), omenita tudi refleksijo že omenjene filmarke Etami Borjan (str. 185). Novejšo hrvaško televizijsko produkcijo predstavita skozi vrsto avtorjev in filmov; analizirata nekaj nagrajenih filmov in pristopov, med drugim refleksivni film *Maškori iz Turčiča* (str. 191).

Sledi razdelek o pogledih vizualnih antropologinj in teoretičark etnografskega filma Faye Ginsburg, Fadwe El Guindi, Ane Grimshaw, Sarah Pink in Trinh T. Minh-ha (str. 192–211). Festivale etnografskega filma Bukovčan in Gotthardi-Pavlovsky predstavita med dvema nasprotnima težnjama: po eni strani lokalnim produkcijam omogočajo svetovno vidnost, po drugi pa nagrade po vsem svetu prejemaajo isti filmi, kar utrjuje filmske kanone in siromaši raznolikost (str. 211–213). Izpostavljata dosežke hrvaških filmov – na festivalih so največkrat nagrajene produkcije hrvaške televizije, medtem ko so neodvisne produkcije etnografskega filma na Hrvaškem zelo redke (str. 213–217). Med domačimi festivali in nagradami poglobljeno obravnavata rovinjski festival ETNOFILM (str. 218–221).

Zadnje poglavje 'Kako narediti vizualno etnografijo' je praktični vodič za študente, kako zasnovati vizualno etnografijo od zamisli, raziskave, metod snemanja in analize do razmisleka o potrebnosti scenarija v etnografskem filmu (str. 227–233). Bukovčan in Gotthardi-Pavlovsky ponudita šest modelov z različnimi stopnjami (ne)pojavljanja avtorja v filmu (str. 233–235). 'Odjavna špica' (str. 236) je prešibak zaključek knjige, v znanstvenem aparatu monografije pa pogrešam filmografijo z metapodatki o obravnavanih filmih. Največja dragocenost knjige leži prav v prikazu razvoja etnografskega filma na Hrvaškem v oscilaciji med svetovnimi tokovi in specifikami hrvaške produkcije. Dobrodošel bi bil daljši povzetek v angleščini, saj mednarodni antropologi zelo slabo poznajo nezahodne vizualne etnografije.

Zaključila bom z opozarjanjem na nekatere razlike razvoja etnografskega filma na Hrvaškem in v Sloveniji. Če je po avtorjih knjige Milovan Gavazzi hrvaške kmete snemal kot notranje Druge (str. 69; Bukovčan v Borjan idr. 2013: 35–37), v Sloveniji snemanja v lastni kulturi nismo razumeli na ta način. Po Križnarju in slovenski etnologinji in vizualni antropologinji Sarah Lunaček je refleksivni obrat temeljil na ponovnem premisleku specifik filma, ki po MacDougallu (1998: 86) predstavlja srečanje med vizualnim antropologom in filmskimi subjekti, ne glede na to, kateri kulturi pripadajo (Lunaček 2015: 102). Po drugi strani je Gavazzi izkazoval večjo kontinuiteto v izdelavi filmov in spodbujanju kolegov kot Niko Kuret v Sloveniji. Po petih letih promoviranja etnografskega filma, dveh vidnih filmih in nekaj terenskih posnetkih v produkciji Inštituta za slovensko narodopisje, nekaj člankih in nekaj udeležbah na mednarodnih

konferencah in festivalih je opustil produkcijo etnografskega filma; po Križnarju zaradi preslabe podpore etnologov, matične hiše, financerjev in velikih filmskih producentov – Triglav filma in Viba filma (Križnar 1995). Ko je Naško Križnar leta 1983 na Slovenski akademiji znanosti in umetnosti ustanovil Avdiovizualni laboratorij, sploh še ni poznal Kuretovih filmskih prizadevanj (prav tam). Dovolila si bom hipotetično predpostavko: če bi se Kuret namesto z velikimi producenti z zahtevno in drago 35 mm filmsko tehnologijo leta 1957 povezal s Televizijo Ljubljana, ki je za terenska snemanja izbrala bolj dostopno in prilagodljivo tehnologijo 16 mm filma, odprtost za etnološke tematike pa je spodbujal tudi tam zaposleni etnolog Boris Kuhar (Valentinčič Furlan 2019), bi se morda tudi slovenski etnografski film razvijal bližje televizijski produkciji.

276

Vodilni teoretik, praktik in predavatelj vizualne antropologije Naško Križnar je v Sloveniji spodbujal predvsem vizualne raziskave – pristop neposrednega odkrivanja raziskovane situacije s kamero v roki (Križnar 1996). Po vizualni antropologinji Manci Filak je terensko snemanje način konstrukcije znanja v komunikaciji s filmskimi subjekti, v drugi fazi pa posnetke lahko uporabimo tudi za posredovanje tega znanja s filmom (Filak 2019: 87–88). V televizijskih produkcijah konstrukcija znanja večinoma poteka drugače: terensko raziskavo strokovnjaki večinoma opravijo z drugimi metodami, potem pa velika ekipa v skladu s scenarijem poskrbi za profesionalno posneto in zmontirano reprezentacijo etnološke teme. Navsezadnje pa so različne tudi usmeritve slovenskih in hrvaških festivalov etnografskega filma: mednarodni festival *Dnevi etnografskega filma* smo od vsega začetka (2007) utemeljevali predvsem na izmenjavi izkušenj o načinih konstrukcije znanja v filmih, zato smo se iz načelnih razlogov odpovedali podeljevanju nagrad.

REFERENCE

- BATESON, Gregory in Margaret MEAD
1942 *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- BORJAN, Etami
2013 *Drugi na filmu: Etnografski film i autohtono filmsko stvaralaštvo*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.
- BORJAN, Etami in drugi
2013 Rethinking the Traditional in Ethnographic Film: Representation, Ethics and Indigeneity. *Etnološka tribina* 43(36): 3–48.
- FILAK, Manca
2019 Terensko delo s kamero: Snemanje enot iz slovenskega Registra nesnovne kulturne dediščine. V: A. Svetel in T. Petrović Leš, ur., *Nesnovna dediščina med prakso in registri: 15. Vzorednice med slovensko in hrvaško etnologijo*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo; Zagreb: Hrvatsko etnološko društvo, 85–101.
- HENLEY, Paul
2020 *Beyond Observation: A History of Authorship in Ethnographic Film*. Manchester: Manchester University Press.
- HOCKINGS, Paul, ur.
1975 *Principles of Visual Anthropology*. De Hague in Pariz: Mouton Publishers.
- KRIŽNAR, Naško
1995 Niko Kuret in slovenski etnografski film. *Etnolog* 5: 71–102.
1996 *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- LUNAČEK, Sarah
2015 Spekter vizualne antropologije v Sloveniji. V: M. Peče, N. Valentinčič Furlan in M. Kropce Telban, ur.,

Vizualna antropologija – osebne izkušnje in institucionalni vidiki / Visual Anthropology – Personal Experiences and Institutional Aspects. Ljubljana: Založba ZRC, 99–124.

MACDOUGALL, David

1978 *Ethnographic Film: Failure and Promise. Annual Review of Anthropology* 7: 405–425.

1998 *Transcultural Cinema.* New Jersey: Princeton University Press.

VALENTINČIČ FURLAN, Nadja

2019 Boris Kuhar in etnološki film. *Etnolog* 29: 159–183.

Nadja Valentinčič Furlan

Thomas Hylland Eriksen, *Planet aplikacij: Kako je pametni telefon spremenil svet.* Maribor: Aristej, 2023, 184 str.

277

Zakaj v poplavi publikacij in vsebin o pametnih telefonih in aplikacijah vzeti v roke knjigo priznanega norveškega socialnega antropologa? Kot pove sam, je delo socialnega antropologa ugotoviti, »kaj se dogaja, ne pa govoriti ljudem, kaj naj počnejo« (str. 8). Za razliko od pritoževanja nad tem, kaj slabega pametni telefoni počno ljudem, ali pa nasprotno omogočajo neslutene reči, ostaja Eriksen trezen proučevalec. Pravi, da ga k raziskovanju žene radovednost. V zvezi s pametnim telefonom si zastavi preprosto začetno vprašanje: »Kaj delaš z njim oziroma kaj ta svet dela s tabo?« (str. 12)

Celotno knjigo prežema temeljna dvojnost predmeta proučevanja, silna napetost med enim in drugim polom implikacij in posledic rabe pametnih telefonov. To je razvidno že iz kazala, saj je to razen prologa, uvodnega poglavja in epiloga (Ena aplikacija za vse – vse za eno aplikacijo, To ni telefon, Prihodnost roke) sestavljeno iz nasprotujočih si dvojic (Globalno in lokalno, Tu in tam, Zdaj in potem, Revno in bogato, Peščica in množica, Družabno in nedružabno, Blizu in daleč, Pametno in neumno, Zmešnjava in red, Svoboda in nadzor, Nujno in odvečno, Večno in bežno, Standardizirano in unikatno). Zdi se, da načrtno goji silno napetost med dvema nasprotujočima si silnicama, da lahko potem sklene z zdravorazumsko poanto ali namensko ambivalenco: »Jaz sem ambivalenten in čutim potrebo, da v tej zmešnjavi razvrščam in pospravljam.« (str. 13)

Število uporabnikov pametnega telefona je v kratki zgodovini manj kot dvajsetih let naraslo od nič na štiri milijarde uporabnikov. In to ne samo v »razvitem« svetu, temveč po vsem svetu. Tudi za revne prebivalce sveta je postal pametni telefon včasih pomembnejši od obroka hrane. Sedemdeset odstotkov Slovencev in Slovenk poseduje pametni telefon, medtem ko je delež pri revnih Indonezijcih in Indonezijkah petinšestdeset odstotkov. V nekaterih državah je raba pametnega telefona skoraj stoodstotna, denimo v Južni Koreji ali na Norveškem. Dostop do interneta ima 56 odstotkov prebivalcev planeta.

Kaj je pametni telefon, v čem se razlikuje od mobilnega telefona? Če se malo pošalimo, ga odlikuje ravno to, da ni namenjen telefoniranju. Običajno svojega sina ne uspem dobiti na telefon ali preko SMS-a. Če mu pošljem sporočilo na Instagramu, se mi takoj javi. Pametni telefon mora imeti številne aplikacije, pogosto tiste, ki jih uporabnikova generacija največ uporablja. Predpogoja rabe aplikacij na pametnem telefonu sta zaslon na dotik in internetna povezava (mobilno ali brezžično omrežje). S pametnim telefonom kličemo, pošiljamo sporočila, poslušamo glasbo, igramo igre, prebiramo novice, gledamo videe, filme, serije ali televizijo. Skratka, pametni telefon