

Слободан Наумовић

ПИТАЊЕ ВИЗУЕЛНЕ ГРАЂЕ У ЕТНОЛОГИЈИ

Иако присутна у етнологији од самих почетака, визуелна грађа тек у скорије време почиње да се бори за статус равноправног извора података. Са повећањем интересовања повећава се и свест о теоријским проблемима које је потребно решавати да би се омогућила њена пуна научна употребљивост. У тексту ћу указати на неке од тих проблема и понудити једну могућну систематизацију врста и употребе визуелне грађе у етнологији.¹

Већ сам појам визуелна грађа захтева ближе одређење. Грађом се обично називају подаци или појаве настали независно или у оквиру научног истраживања, а за које се верује да могу бити научно употребљиви. Визуелном грађом се у том смислу могу сматрати:

- 1) све физичке појаве које спадају у домен видљивог;
- 2) све врсте визуелних записа физичке стварности;
- 3) само визуелни записи настали коришћењем регистрацијских технологија.²

Прво значење појма је мање прихватљиво од осталих јер је критеријум видљивости недовољно селективан и прецизан. Друга два значења могу да се бране скоро подједнако ваљаним аргументима. Ја се нећу упуштати у пресуђивање и у даљем тексту ћу подједнако третирати обе могућности.³

Разматрање могућности визуелног записа да истинито прикаже снимљену појаву чини основу следеће групе проблема. Узроци тих епистемолошких проблема најлакше се уочавају ако се анализира

¹ Примери поменути у тексту односиће се само на једну врсту визуелне грађе — визуелне текстове. Они важе, уз одговарајуће модификације, и за остале врсте.

² У тексту ће се користити појмови: визуелни запис, визуелна грађа, визуелни текст, који означавају различите облике процеса бележења физичке стварности, заснованог на законима оптике.

³ У нашој етнологији није на задовољавајући начин решено питање термина за оно што називам визуелном грађом. Проблем илуструје питање: да ли се ТВ дневник убраја у ликовне изворе?

поступак којим настаје визуелни запис. Тај процес подразумева способност опажања физичке стварности, постојање механичких, техничких или других средстава бележења, као и свесну намеру да се бележење врши, и за то неопходна знања. У том процесу је кључан ауторски избор. Он се исказује доношењем одлука које се односе на елементе тог процеса.

Ауторским избором одлучује се о: теоријском приступу који ће се користити; самом проблему, теми или догађају; технологији бележења; епистемолошком усмерењу жанру; стилу.

Сви елементи не морају бити присутни у неком конкретном процесу бележења, а могу постојати и други. Сматрам, међутим, да су поменути најбитнији.

Одлука о једном елементу утиче на одлуке о осталим елементима. Приоритет неког елемента у односу на друге такође је ствар ауторског избора.

Чињеница да процес скоро потпуно зависи од одлука једног или групе аутора, одговорна је за често изношену тврдњу да је визуелна грађа веома „субјективна“ и да због тога има мањи значај за науку. Та тврдња не објашњава због чега су неки „субјективни“ описи мање интересантни за науку од других — многи извори које етнологија проучава су „субјективни“. Заборавља се, што је још важније, да је свако интересовање, па и научно, „субјективно“ у том смислу што је резултат одређених вредности и одлука које једино субјект може да донесе. Ако су наведени или познати ауторски критеријуми, „субјективност“ избора не представља научни проблем.

Један од аргумената којим се обично побијала оптужба о „субјективности“ јесте чињеница да су многи визуелни записи производ посебних технологија бележења. Због тога се сматрало да су они објективни, чак онтолошки аутентични.⁴ Такве технологије, као што су фотографска, филмска, телевизијска и видео заснивају се на процесу регистрације.

Хрвоје Турковић дефинише регистрацију као „каузалан процес између околине и твари записивања, с тиме да је тај каузалан процес омогућен и посредован направом за трансформацију одређених физикалних особина околине на физикално-кемијске особине записивачке твари“.⁵ Тај каузални процес не зависи од човека који га користи и утолико се мисли да је резултат аутентична слика снимане појаве.

Тако добијена копија стварности у ствари има многа ограничења везана за природу слике, као што су постојање оквира, димензионалност и илузија покрета у случају филма. Све слике стварности су у суштини парцијалне илузије. Међутим, како каже Рудолф Арнхајм, „да би се добио целовит утисак, није неопходно да он буде

⁴ Термин онтолошка аутентичност користи В. Петрић у раду *Нацрт за структуралну анализу филма*, Филмограф, VII, Београд 1982, 23—24.

⁵ Н. Турковић, *Razumijevanje filma*, Графички завод Хрватске, Zagreb 1988, 177.

потпун у натуралистичком смислу речи. Много штошта што опажамо у стварном животу може изостати све дотле док оно што је остало садржи битне карактеристике појаве која се приказује“.⁶

Осим тога, визуелни запис пре треба упоређивати са људским виђењем стварности него са самом стварношћу, јер ми стварност и знамо преко наших представа, а не непосредно. Најбитнија разлика лежи у томе што фотографска и филмска емулзија директно бележе оптичку слику предмета коју даје објектив, док се код човека импулси које шаљу ћелије мрежњаче обрађују у мозгу, при чему се врше прилагођавања и корекције које омогућују виђење какво имамо. Због тога ми видимо слику различиту од оне која пада на нашу мрежњачу.⁷ Визуелни медији се заснивају на коришћењу знања о функционисању људског вида. Спорост ока омогућује стварање илузије покрета код филмске и телевизијске технологије.⁸ Способност мозга да врши прилагођавања и корекције је, с друге стране, услов да ограничења визуелних записа не доживљавамо као битна.

Регистрацијске технологије не пружају потпуну слику стварности, али нам то не омогућују ни остале технологије бележења, као ни чуло вида. Процесом регистрације се, међутим, постиже најпотпунија илузија стварности тренутно могућна,⁹ као што се прихваћеним научним теоријама даје тренутно најпотпуније објашњење те исте стварности.

Визуелном запису се оспорава вредност и због промена за које се претпоставља да их процес снимања уноси у снимни догађај. На то се може одговорити да су промене приликом посматрања појава присутне чак и у егзактним наукама као што је физика. Промене престају да буду узрок крупних грешака кад се зна да до њих долази, а развијају се и поступци чији је циљ да смање грешку или је ставе под контролу. Те поступке ћу даље у раду детаљније да размотрим.

Помињањем различитих технологија бележења наговештено је питање врста визуелних записа. Познавање тих врста употпуњује претходно испитивање могућности визуелног записа да истинито прикаже сниману појаву пружањем услова за одређивање истинитости конкретних визуелних записа.¹⁰ Оно је значајно и приликом употребе визуелне грађе у етнолошким истраживањима.

⁶ Р. Арнхајм, *Филм и стварност*, у: Теорији филма, прир. Д. Стојановић, Нолит, Београд 1978, 166.

⁷ Eye and Vision, Human, u Enciclopaedia Britannica, 1974, 15th ed., Macropaedia, vol. 7, 91—166.

⁸ Motion Pictures, Technology of, u Enciclopaedia Britannica, исто изд., Macropaedia, vol. 12, 540—554; Ibid. Television, Macropaedia, vol. 18, 105.

⁹ Детаљније о том питању у: Д. Стојановић, *Илузија стварности — да или не?*, предговор за Р. Мунитић, *Документарни филм — да или не?*, Институт за филм, Београд 1982, 13.

¹⁰ То се постиже упоређивањем могућности коришћене врсте визуелног записа да преноси податке о стварности с намером аутора и знањима о сниманој појави.

Подела коју ћу изнети заснована је на реконструкцији ауторског избора и обухвата елементе о којима аутор одлучује приликом стварања визуелног записа.¹¹

Аутору стоје на располагању различите *технологије бележења*,¹² које могу бити:

A	или	B
<i>нерегистрацијске</i>		<i>регистрацијске</i>
— цртеж		1) фотографска техника
— графика		2) филмска техника
— сликарске технике		3) телевизијска техника
— стрип		

Аутор доноси одлуку и о *модално-сензоријалној оријентацији*,¹³ технологије коју користи. Она може бити усмерена на:

A	B
чуло вида	чуло вида и слуха

Аутор такође бира да ли ће се визуелни запис:

A	B
остваривати у простору	остваривати у простору и времену

Записи из групе B могу се назвати визуелним текстовима. Сви визуелни текстови су истовремено и визуелни записи, али сви визуелни записи не морају нужно да буду визуелни текстови. Тако је фотографија визуелни запис али не и текст, док је филм и једно и друго.

Од аутора зависи и *епистемолошко усмерење* визуелног записа.¹⁴ Оно може да буде:

A	B
усмерење на репродукцију	усмерење на продукцију

Усмерењу на репродукцију је циљ записивање стварности каква она јесте, док је бележење неке вештачки створене могућности циљ усмерења на продукцију. Процес регистрације задржава своје објективне карактеристике и у случају усмерења на продукцију. Он верно репродукује материјализацију неке замисли и тиме јој дарује укус стварности. Записи те врсте се често, али нетачно, сматрају неупотребљивим.¹⁵

¹¹ Наведени су углавном исти елементи ауторског избора као на страни 1; изостављени су теоријски приступ, који ће касније бити размотрен, и избор теме, а додато питање модално-сензоријалне оријентације.

¹² О различитим технологијама бележења пише X. Турковић, *op. cit.* 177—180.

¹³ *Ibid.*, 178.

¹⁴ *Ibid.* 177—180.

¹⁵ Такви записи су значајни посебно за интерпретативно оријентисана истраживања.

Последњи критеријум поделе заснива се на *типу приступа*. Елементи који одређују тип приступа су:

- врста производње (ТВ, филмска, независна);¹⁶
- жанр и поджанр;¹⁷
- стил.¹⁸

Изузетна повезаност та три елемента чини могућним да они заједно одређују тип приступа.

Примену тог критеријума приказаћу само на једном примеру — типовима приступа у визуелним текстовима усмереним на репродукцију који се емитују у оквиру телевизијског програма.

Врста производње: у поменутом случају то је најчешће телевизијска, али се приказују и записи филмске (нпр. „Дунав филм“) па и независне производње (нпр. аматерски филм). Свака од тих врста има специфичне особине. Телевизијску производњу, на пример, карактеришу програмска конценција емисија, утицај шеме гледаности на структуру програма и време емитовања, усмереност на емисије које се емитују у серијама (дневне, недељне, месечне...). Због простора ћу се задржати само на телевизијској производњи.

Жанр и поджанр: документарне емисије — телевизијске вести, телевизијски магазин, документарцац текућих питања, документарцац општег образовања (наука, медицина, уметност, биографија...), лични есеј, школски и образовни програм.

Стил: задржаћу се поново само на једном од претходних примера — на документарцу општег образовања, и то из области етнологије. Постоје три стила телевизијских етнолошких документарцаца: дидактични, новинарски и посматрачки. Прецезније речено, то су три идеална стилска типа. Конкретне емисије су ретко чисти типови.¹⁹

Тако ће, ако се узме нека постојећа емисија, одређење типа приступа коришћеног у њеном случају изгледати овако: *The Kawelka — Ongka's Big Moka (Disappearing World, Granada TV, 1974)* — телевизијски документарцац општег образовања из области етнологије у новинарском стилу.²⁰

¹⁶ Пример за врсте производње односи се само на визуелне текстове.

¹⁷ О жанровима филма: Motion Pictures, Art of, у Enciclopaedia Britannica, op. cit., Macroaedia, vol. 12, 508—510; X. Турковић, op. cit., 23, 26, 21—22; Исти, *Filmska opredeljenja*, SEKADE, Zagreb 1985; о значају жанра за разумевање дела на примеру књижевности: E. D. Hirš, *Načela tumačenja*, „Нолит“ Београд 1983, 87—148.

¹⁸ О стилу у уметности: Arts, Style in the, у Enciclopaedia Britannica, op. cit., Macroaedia, vol. 2, 123—135; М. Шапиро, *Стил*, у зборнику Антропологија данас, „Вук Караџић“, Београд 1972, 255—279; о стилу у филму: X. Турковић, op. cit., 169—170, 33, 34; В. Ф. Перкинс, op. cit., 177—178.

¹⁹ О стиловима телевизијских документарцаца: P. Henley, *British Ethnographic Film*, у Anthropology Today, vol. no. 1, Feb. 1985; важан аспект стила те врсте виз. текста је коментар и његов однос према слици; дидактични стил карактерише обилан, константан коментар, који често презентатор изговара на лицу места и коме слике служе скоро као илустрација; новинарски стил подразумева посебно драматичну причу или тему са мање коментара; посматрачки стил гледаоцу нуди позицију независног сведока уз минималан коментар, и то по могућству самих актера, док сама слика носи нарацију.

²⁰ О том филму у: P. Henley, op. cit., 9.

Одређењу типа приступа у поменутој емисији могу се додати и њена одређења по осталим критеријумима поделе визуелних записа.

При бележењу је коришћен процес регистрације, и то филмском технологијом. Запис је оријентисан на чула вида и слуха. Пошто се остварује у простору и времену, убраја се у визуелне текстове. Епистемолошки је усмерен на репродукцију.

Применом свих пет критеријума прецизно је одређен визуелни запис који је употребљен као пример (*The Kawelka — Ongka's Big Moka*).

Подела визуелних записа на основу коришћених критеријума истовремено одређује и врсте визуелне грађе. Записи настали применом нерегистрацијских технологија неће бити сматрани визуелном грађом у случају трећег значења тог појма. Врсте визуелних записа и визуелне грађе поклапају се ако се прихвати друго значење појма визуелна грађа.

За визуелну грађу постоји још један критеријум поделе, везан за њену употребу у етнологским истраживањима:²¹

А	В
визуелна грађа настала независно од процеса научног истраживања у ком се користи	визуелна грађа настала у процесу научног истраживања у ком се користи

Визуелна грађа настала независно од процеса етнологског истраживања користи се у случају да се проучавају појаве које су се одвијале у прошлости, појаве које нису доступне истраживању, а одвијају се истовремено са њим, као и у случају компаративних истраживања. Она се користи и као допуна грађи насталој у процесу истраживања.

У истраживањима која се заснивају на независно насталој визуелној грађи најважнија питања су:

- проналажење одговарајуће грађе;
- утврђивање истинитости грађе;
- прилагођавање грађе захтевима истраживања.

Познавање врста визуелних записа неопходно је за решавање сва три питања.

У случају да је појава доступна, стварање визуелне грађе може да представља саставни део процеса истраживања. Тада је оно или помоћна активност уз различите поступке прикупљања информација, као што су посматрање, интервјуисање, анкетирање или експеримент, или самостална теренска техника. Међутим, и кад је самостално, стварање визуелне грађе се врши по узору на старије теренске технике.²² Најчешће су то различите варијанте посматрања, уз могућно про-

²¹ О томе детаљније у: В. Милић, *Социолошки метод*, „Нолит“, Београд 1978, 383—386.

²² Односи се само на визуелну грађу која настаје у процесу истраживања.

ширење интервјуима. Поступци зависе у великој мери и од технологије бележења која се користи.

Чешће се снима унапред позната појава, са употребом или без употребе плана — сценарија, али се у неким случајевима снимају и догађаји који нису познати, нарочито ако је то једина прилика.²³

Главни проблем, кад је снимање део истраживачког поступка, представља могућност уношења промене у снимани догађај.

Постоје углавном три стратегије превазилажења поменутог проблема:²⁴

А	В	активно се
покушава се	снима се	изазивају
прикривено	неприкривено	промене
снимање	а) актери се приви-	
	кавају на снимање	
	б) не врши се при-	
	викавање	

Претпоставља се да догађај остаје непромењен у случају да се прва стратегија успешно изведе. Међутим, прикривено снимање је немогуће извести у многим условима, а његово коришћење поставља и питање моралне природе.

У случају да се актери привикавају, друга стратегија даје добре резултате, али истовремено захтева доста времена. Ако је боравак сразмерно дуг, а присутна већа екипа истраживача, може се поставити питање уношења културних промена у целу испитивану заједницу. Ако се не врши привикавање на ситуацију снимања, добија се и запис начина реаговања испитиване заједнице на спољашњи изазов.

Трећа стратегија је пример контролисаног експеримента, ретког у друштвеним наукама. Његов значај умањује чињеница да је ограничен на реакције људи на провокацију снимањем.²⁵ У случају провокација друге врсте, снимање је само пратећа активност.

Кад се снимати материјал предвиђен истраживањем, или се, у случају употребе независно настале визуелне грађе, провере истинитост и прилагођавање захтевима истраживања, суочава се са најсложенијим проблемом везаним за употребу визуелне грађе у етнологији. Реч је о томе да се визуелна грађа претвори у податке употребљиве у решавању неког научног проблема, а да се при том не изгуби онај квалитет због кога је управо изабрана таква грађа.

На који начин ће се визуелна грађа претварати у податке употребљиве у научној анализи неког проблема зависи од теоријске оријентације истраживача.

²³ Постоји и став да прави истраживачки визуелни записи настају једино снимањем догађаја који нису унапред познати, у ком случају се сматрају равнoprавним методом теренског истраживања.

²⁴ За сличну анализу уношења промена и њиховог превазилажења.

²⁵ Разлика између друге и треће стратегије лежи у томе што у другом случају реакција зависи од сниманих људи, док у случају треће реакције — зависи подједнако од сниматеља и сниманих.

Кад се ситуација у етнологији крајње поједностави, могу се уочити две основне теоријске оријентације:²⁶

А
позитивистичка

В
интерпретативна

Позитивистичка оријентација, коју може да илуструје пример А. Р. Ретклиф-Брауна,²⁷ усмерена је на откривање закона који објашњавају и предвиђају понашање појединаца, друштава и култура.

Разумевање значења људских поступака и реконструкција „света“ проучаване групе, суштина је интерпретативне оријентације, за коју је карактеристичан пример Клифорда Гирца.²⁸

Позитивистичкој оријентацији на располагању стоје методи експерименталне и неексперименталне узрочне анализе, функционална анализа, упоредна истраживања, културна екологија, као и неке варијанте структуралне анализе и други методи.

Интерпретативна оријентација располаже разним варијантама Верстехен-метода (од М. Вебера до К. Волфа), феноменолошким методима (пос. А. Шуц), етнометодологијом, жерменеутичким поступцима, компоненцијалном анализом (од В. Гудинафа до Џ. Спрадлија) и другим методима.

Специфичности метода који се примењују у обе оријентације одређују да ли ће се, која врста и у ком обиму употребљавати визуелна грађа.

ОБЈАШЊЕЊЕ



²⁶ Те теоријске оријентације опширније се разматрају у: G. H. von Wright, *Objašnjenje i razumevanje*, Nolit, Beograd 1975.

²⁷ А. Р. Ретклиф-Браун, *Структура и функција у примитивном друштву*, „Просвета“ Београд 1982, посебно 263 и 259.

²⁸ »C. Geertz« *From the Native's Point of View*; On the Nature of Anthropological Understanding, u *Symbolic Anthrpology*, eds. J. L. Dolgin, D. S. Kemnitzer, D. M. Schneider, Columbia Univ. Press, 1977, 480-493; о појму „свет“: A. Schutz, *The Problem of Social Realitu*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1962, 120—133, 207—259.

²⁹ Прикривено снимање, неприкривено снимање и снимање-експеримент су поступци којима се ствара визуелна грађа у процесу истраживања. Наведене врсте визуелне грађе рангиране су према степену слободе ауторског избора приступа.

Број врста визуелне грађе које могу да се употребе у оквиру строго позитивистичке оријентације мањи је од броја врста које могу да се употребе у оквиру интерпретативних оријентација, али те малобројне врсте имају већу ваљаност. Промене изазване процесом снимања могу имати исправност интерпретације неког облика понашања или догађаја. Присталице приступа усмереног на разумевање морају се суочити и са проблемом двоструке интерпретације — интерпретацијом како саме појаве тако и сниматељеве интерпретације.³⁰ Строги позитивисти ће се свесно ограничити на коришћење оних облика визуелне грађе који садрже минимум интерпретације или не садрже интерпретацију.³¹

Поступак анализе ће се, у случају да грађа одговара критеријуму позитивиста, састојати углавном од:

- одређивања просторног распореда догађања и учесника;
- утврђивања временског распореда;
- утврђивања актера и улога;
- утврђивања реквизита и њихове улоге;
- утврђивања технике извођења;
- утврђивања релативне енергије догађаја;
- технике трик-анализе слике: убрзана, успорена, заустављена, поновљена.

Затим се тако добијени подаци подвргавају поступцима анализе карактеристичним за позитивистичку оријентацију.

Присталице интерпретативних оријентација чека сложенији посао. Они морају да разматрају (ако се као пример узму визуелни текстови):

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> — кинематографски израз и његове елементе | <ul style="list-style-type: none"> ● кадар (композицију) ● односе у кадру ● угао снимања ● покрете камере ● боју и осветљење |
| <ul style="list-style-type: none"> — монтажу | |
| <ul style="list-style-type: none"> — кинематографско време | <ul style="list-style-type: none"> ● нормално, успорено, убрзано ● конвенције приказивања времена <ol style="list-style-type: none"> 1) елипсу 2) понављање 3) скок уназад и унапред 4) секвенце снова и симболичке секвенце |

³⁰ Проблем двоструке интерпретације не јавља се једино при директном проучавању појава и при коришћењу стандардизованих извора података.

³¹ Пример такве грађе су етнографски филмови које производи Институт за научни филм из Гетингена (IWF). Филмови су строго стандардизовани: нема се у континуитету, без покрета камером, без зумова, нема монтаже, користи се искључиво оригинални тонски снимак, нема вербалних коментара. За критику тог приступа види: Р. Мунигић, *op. cit.*, 41—47.

— звук

- оригинални
- накнадно додат

— сценарио

Подаци добијени на основу овог разматрања повезују се са ранијим одређењем типа приступа, и заједно омогућују разјашњавање ауторске интерпретације. Затим се користи неки од метода тумачења како би се открило значење одређеног понашања или појаве. Тај циљ није остварив без познавања културног контекста.³²

Поступци „извлачења“ података који се користе у оквиру обе оријентације не гарантују да ће се очувати онај посебан квалитет који карактерише визуелну грађу.³³

Тај квалитет се не састоји у некој посебној одлици визуелне грађе, као што је висока информативност по јединици времена.³⁴ Он се остварује успешним спојем тих одлика — њиховом синтезом, а доживљава се као снажно и непосредно осећање суштине снимане појаве.

Кратак одговор на питање о визуелној грађи гласи: визуелна грађа је равноправна али посебна у односу на друге врсте етнолошке грађе.

Визуелна грађа заслужује равноправно место зато што може да буде извор објективних, информативних, непосредних и обухватних података о свим видљивим појавама, а преко њих и о значењима и вредностима који су у њих уткани.

Своју посебност визуелна грађа дугује томе што о стварности говори на основу ње саме, а не њеним превођењем у симболе као што су речи. Она има могућност да скоро тренутно и непосредно изрази сво богатство људског искуства Другог, али не представља теоријски алат помоћу кога оно може да се разложи, пореди и објасни, какве су речи.

Да ли ће та посебност представљати предност или ману зависиће од природе истраживања у ком се визуелна грађа буде користила.

³² Анализирани визуелни текст тешко може сам да пружи довољан културни контекст. Потребно је да се он употпуни другим облицима грађе.

³³ Тај квалитет може се очувати ако се изабрани материјал најпре слободно прегледа више пута, при чему се забележе сви утисци и идеје. Почетне претпоставке се на тај начин проширују и конкретизују или коригују. Слободна фаза гледања пружа и могућност да истраживач осети стварне животне услове у којима се јавља појава која га интересује. Тек када се то учини, примењују се они од описаних поступака анализе који одговарају циљу истраживања и врсти грађе. Затим се упоређују почетне претпоставке и утисци са резултатима анализе и врши њихово завршно употпуњавање или одбацивање.

³⁴ За пример се поново користи одлика визуелних текстова.

Slobodan Naumović

THE QUESTION OF VISUAL SOURCES IN ETHNOLOGY

Summary

The author first lays out three principal meanings of the term visual sources and gives estimation of their validity. The objectivity of visual sources is then discussed. Following the discussion of objectivity, a typology of visual recordings is offered. The author then discusses the use of visual recordings in ethnological investigation. Preparatory procedures in the cases of using both visual sources made for purposes of the inquiry and those made for other purposes are stated. The applicability of different types of visual sources in both positivistic and interpretative approaches to ethnological investigation is then assessed. Main methods of analysis of visual data in both approaches are mentioned, using the TV ethnographic documentary as an example.

The author concludes the text with the statement that visual sources equal other ethnological sources in providing information, but should not be considered self-sufficient.