

Владимир Боцев (Македонија)

УПОТРЕБАТА НА КАМЕРАТА ПРИ ЕТНОЛОШКИТЕ ТЕРЕНСКИ ИСТРАЖУВАЊА ВО МАКЕДОНИЈА

Айстиракѝ: Визуелното регистрирање на човековото однесување со камера во Македонија започнало на почетокот на 20 век. Етнологите интересот кон камерата го покажале во средината на минатиот век со производство на првите етнолошки документарни филмови и со првите обиди за теренско истражување со камера кон крајот на шеесеттите години на 20 век. Употребата на камерата при теренските истражувања кај актуелните генерации македонски етнологи е сè уште на ниско ниво. Во текстот го претставувам личното искуство од работата со камера при етнолошките теренски истражувања, пред сè, на нематеријалното културно наследство.

Клучни зборови: камера, теренско истражување, етнологија, снимање, кадар, обред, Македонија.

Визуелното регистрирање на човековото однесување со камера во Македонија започнало на почетокот на 20 век. Познати се филмовите и снимките на браќата Манакѝ од коишто може да се забележи дека тие особен интерес покажале за етнолошки теми како што се народните обичаи и секојдневието. Нивните филмови сведочат за обреди и случувања од почетокот на 20 век и претставуваат драгоцени визуелни документи за етнолошки проучувања на материјалната и духовната култура, особено на Македонците и на Власите¹. Во нив гледаме машки и женски ора, игри, прослави на празници, градски и селски свадби, номадски преселби, погребѝ, паради, панѓури, пазари. Овие први визуелни документи снимени на филмска лента за Македонија и за Балканот му овозможуваат на гледачот да ја почувствува атмосферата на тоа време и му пружаат можност да се запознае со дел од животот на луѓето снимени на филмот.

Интерес за употреба на камерата во етнологијата пројавила Вера Кличкова, доајен на македонската етнологија, со снимање на првите етнолошки документарни филмови во продукција на Етнолошкиот музеј на Македонија во средината на 20 век².

Но, употребата на камерата во етнолошките истражувања македонските етнологи ја препознаваат многу доцна. Прв обид за филмско бележење на тради-

¹ Повеќе детали за овие филмови во: Каталог на националниот филмски фонд 1905–2000. Кинотека на Македонија, Скопје, 2001 година, стр. 15–29.

² Повеќе детали за овие филмови во: Каталог на националниот филмски фонд 1905–2000. Кинотека на Македонија, Скопје, 2001 година, стр. 62, 65, 67, 113, 123.

ционалната култура направил етнологот д-р Бранислав Русиќ во 1967 година кога го снимил обредот со маски „Цакачари“ во велешкото село Лисиче. Ова практично се првите снимки на традиционалната култура направени со камера од македонски етнолог. Во фондот на Б. Русиќ во Архивот на МАНУ се чуваат и два филма снимени во 1971 година од Бошко Трпески, и тоа: филм за народната носија во Кичевско и филм за грнчарството во с. Вранештица, Кичевско, во четири дела.

За жал, и денес етнологите во Македонија многу малку ја употребуваат камерата во своите етнолошки истражувања, иако продукцијата на етнолошки документарни филмови е на завидно ниво. Кога го велам ова, мислам на тоа дека македонските етнологи најчесто ја употребуваат камерата само тогаш кога имаат на ум да направат етнолошки документарен филм. Етнолошките теренски истражувања со камера и создавањето на етнолошка видеодокументација се многу ретки. Неупотребата на камерата при теренските истражувања во денешно време, кога дигиталната техника навлезе во сите пори на секојдневието, навистина е недопустливо и претставува голема загуба за македонската етнологија и култура воопшто. Како резултат на ваквиот однос можам да кажам дека сериозен видеоархив, што се однесува на традиционалната култура, има само во Музејот на Македонија. Видеоархивот на Музејот на Македонија се состои од 53 ВХС-касети, со вкупно времетраење од околу 300 часа. Најголем дел од снимките се за принесување на крвната жртва и обредите со маски кај Македонците. Материјалите се дигитализирани и достапни им се на заинтересираните.

За да се поправи ваквата ситуација и да се зголеми интересот за употреба на камерата во етнолошките истражувања, потребно е музеите и институциите каде што има вработено етнологи да се снабдат со потребната техничка опрема и пред сè да се обучат тие самите да ракуваат со неа на теренот.

Во понатамошниот текст ќе ги претставам моите лични искуства од употребата на камерата при етнолошките теренски истражувања и создавањето на етнолошка видеодокументација.

Визуелното бележење на човековото однесување не претставува само просто фаќање на белешки (Roush 1995: 95), туку тоа овозможува да се види резултатот и методот на фаќање на белешките, начинот на работа со камерата на терен, вештината да се пренесе искуството во слика (Barbash, Taylor 1997: 1). Понатаму Барбаш и Тејлор велат: „Повеќе од кој било друг медиум на уметничката форма, филмот употребува искуство за да го изрази искуството“.

Ова се накратко основните начела по кои се обидувам да се раководам при моите теренски истражувања со камера.

За да се постигне ова, треба да се биде вешт при ракувањето со камерата, слично како што се ракува со бележникот. Исто така од голема важност е да се има удобно чувство при работата со камерата на истражувањето, односно да немаме никакви колебања во моментите за кои мислиме дека треба да ја употребиме. Тоа придонесува за зголемување на нашата самодоверба и доверба кај луѓето што ги снимаме. Во спротивен случај и ние и нашите соговорници ќе се чувствуваме непријатно.

Кога одам на теренски истражувања со камера, мојата цел е да забележам одредени човекови однесувања, да раскажам некоја приказка во врска со тие случувања, по можност, да направам анализа (Хайдер 2000: 55), со други зборови да го

откријам покриеното (Barbash, Taylor 1997: 61), но во прв ред главната цел ми е да направам опширна и сеопфатна документација.

Од досегашното мое искуство на работа на терен со камера имам дефинирано систем на спознавачки приоритети во решавањето што да се забележи. Тоа претставува одраз на етнолошката наобразба, личните афинитети и стремежот кон одредена цел што сакам да ја постигнам при визуелното регистрирање. Прв приоритет ми е да го забележам што е можно поопширно и подетално настанот што ми е цел на интерес, потоа да ги пронајдам интересните соговорници за интервју, да се обидам да ги откријам односите што владеат во заедницата што ја снимам, визуелно да ги документирам оние за коишто сметам дека ми се потребни и сл.

Информациите од овој карактер ми овозможуваат при снимањето да предвидам и да очекувам одредени дејствија што можеби ќе бидат клучни во заокружувањето на прикаската што сакам да ја покажам (Хайдер 2000: 110). Врз основа на овие податоци го правам изборот на кадрите во текот на снимањето, што е поврзано и со мојата точка на гледање за случувањето, но никогаш нив не ги бирам според естетскиот впечаток, туку според содржината на етнолошката информација. Според содржината на информацијата, во моментот решавам дали кадарот што го снимам треба да трае долго или не, дали да ја завртам камерата во еден или во друг правец, кој агол на снимање да го одберам и сл. (Barbash, Taylor 1997: 120).

Запознавањето со текот на случувањето, редоследот, односно сценариото по кое тоа се одвива, по можност со повеќе детали, запознавање на личности што партиципираат во случувањето, без разлика дали се тие носители на самото случување или се само учесници во него, е задолжително. Ваквите информации се од пресудно значење при решавањето што да снимам и ми овозможуваат да ги забележам сите важни моменти во случувањето, без кои снимката ќе биде нецелосна. Во овој контекст ќе го цитирам А. Баликчи, кој вели: „Мојата учителка Маргарет Мид ми рече дека главното правило на етнографското создавање на филм е да се снимат во објективен и непристрасен манир и што е возможно пообемно. Ова нејзе ѝ беше речено од нејзиниот учител Франц Боаз: – *Дејталното снимање е основа на антропологијата*“ (Balicki 1989: 4).

При снимањето внимавам тоа да биде прецизно и систематско и не ги снимам само манифестните појави на случувањето, кои се лесно забележливи, туку се трудам да ја „фатам“ суштината.

Кога сум на теренски истражувања, постојано набљудувам што се случува околу мене и разговарам со луѓето до мене, со цел да соберам што повеќе информации и навреме да реагирам во одредени моменти.

Желбата за што поопширна снимка и брзината на случувањата, најчесто обреди, понекогаш ме тераат да мислам дека најдобро е камерата воопшто да не ја исклучувам, што секако е невозможно. Таа желба, што неретко поминува и во потреба, позитивно влијае на мотивацијата и креативноста и ме поттикнува постојано да бидам во движење и да ја менувам точката на снимање.

Овој начин на работа подразбира добра физичка подготвеност, затоа што повеќечасовното присуство на терен со камерата во рацете е многу заморно и бара сила и концентрација, што е многу важна за држење на ситуацијата под контрола.

Камерата многу често е предизвик за луѓето што ги снимам и неретко поттикнува однесување или активности што не се карактеристични за случувањето што го снимам, на пример пеење песни што не се за одреден празник, обред и сл. Затоа треба големо внимание, а претходната подготовка и информациите добиени на теренот имаат пресудно значење и во вакви ситуации.

Најчесто снимам долги снимки (Asch 1992: 199), што ми овозможува да ја снимам целокупната активност што се одвива пред камерата од почетокот до крајот.

Многу често при документирањето одбирам некој објект или личност околу која го водам снимањето, односно што ја има во поголем дел од кадрите. Тоа е добро при понатамошната обработка на материјалот, особено при подготовката на документарен филм, затоа што со вакви снимки полесно се води приказката во филмот. Така, на пример, во филмот „Говедар камен“ централен објект е каменот наречен Говедар камен, како фокус на обредната активност, додека во филмот „В година пак ќе дојдеме“ главна личност е баба Магда, која нè води низ пустото село Папавница, Радовишко, и зборува за неговото минато.

По извесен период на снимање прегледувам дел од снимениот материјал за да го видам, пред сè, техничкиот квалитет на снимката, и евентуалните грешки при снимањето да се поправат.

За време на снимањето настојувам да бидам близок со луѓето (Barbash, Taylor 1997: 44)³, одблиску да ги следам и да ги разберам случувањата. Ваквиот пристап, сакал или не, на одреден начин емоционално ме врзува за луѓето и случката што ја снимам. Сметам дека вака ја придобивам довербата на луѓето вклучени во активностите, што ми овозможува поголем пристап до информациите поврзани со случувањето и односите во заедницата што е предмет на мојот интерес. Не се сложувам со некои мислења дека стоејќи отстрана, со намера да не го нарушиме „природниот“ тек на случувањата, може да се добијат пообјективни документи. Мислам дека снимањето „отстрана“ може да ни даде само страничен, далечен поглед на случувањето и нема да ни донесе резултати што ќе ја покажат неговата суштина и ќе ги разоткријат луѓето што се инволвирани во активностите (MacDougal 1995: 124; Asch 1992: 197)

Интересот при работата на теренот не го насочувам само кон активностите што се важни за етнологијата, на пример да се концентрирам само во снимање, на текот на некој обред. Се трудам да го пронајдам суштинското кај луѓето што ги истражувам, да ги пронајдам нивните пасии, нивните ставови, нивните мотиви (Asch 1992: 196), нивните верувања, меѓусебни односи и сл. Со еден збор настојувам снимањето да го содржи и општествениот контекст (Barnou 1981: 62).

Камерата на некој начин ми го олеснува воспоставувањето на контактот со луѓето што сакам да ги снимам. Љубопитноста и желбата да се снимаат кај луѓето се големи, и контактите секогаш се блиски и најчесто искрени „од прва“. Понекогаш камерата претставува и пропусница за непречено движење во ситуации кога има многу луѓе и каде што, заради воспоставување на редот на некои места, има забрана за движење на учесниците во случувањата, особено при обредите. Ова овозможува да се максимизира истражувачката вредност на материјалот.

На теренските истражувања со камера ретко употребувам статив. Тој ја фиксира камерата во една точка и е сосема во спротивна позиција на она што се слу-

³ Секогаш им се кажува на луѓето зошто снимате, а не случајно или на крајот.

чува пред неа, движење, игра, активности и сл. Неупотребата на статив не значи и нестабилна слика. Настојувам камерата што постабилно да ја држам на рамото со кое балансирам, ги впивам наглите движења и на тој начин обезбедувам стабилна слика. Оваа техника ми овозможува да сум слободен и навремено да реагирам на она што се случува околу мене, ми овозможува да бидам блиску до случувањата со максимално широк објектив. Во раната фаза од моето работење со камера на терен сметав дека стативот воопшто не е потребен. Со понатамошната работа увидов дека тој може да се употреби во ситуации кога нема голема раздвиженост на случувањата и кога едноставно ситуацијата сама наложува сосема мирна и стабилна снимка, којашто единствено може да се постигне со употреба на стативот.

Зумот го ползувам многу малку. Претпочитам да се доближам до она што сакам да го снимам и одблиску да ги следам постапките и активностите. Секако зумот комплетно не го исклучувам од употреба. Го употребувам кога нешто истакнувам или ако нешто сакам да „скријам“. Доколку сметам дека нешто не сакам да снимам, а е во близина на активноста што ме интересира, едноставно го вклучувам зумот и фокусирам на, за мене, важната активност. Снимањето со најширок можен агол на објективот овозможува поразиграна и постабилна слика (Barbash, Taylor 1997: 371).

При снимањето, кај некои етнологзи постои тенденција да ги убедат луѓето што ги снимаат да се однесуваат онака како што би се однесувале кога би го немало нивното присуство и присуството на камерата, со цел непречено да се снимат активностите. При разговорите што се водат со нив им се напоменува да не обрнуваат внимание на етнологот и камерата и да си ја работат работата онака како што знаат, исто како тој да не е тука. Се настојува да се биде невидлив велејки: „Јас не сум тука“.

Во почетокот на теренската работа со камера ваквиот пристап кон собирање на материјалот може да се наметне самиот од себе. Се чини дека на тој начин ќе се дојде до посакуваната цел – собирање на објективни податоци. Овој пристап е мотивиран од искрената желба да не се повлијае на случувањата, туку само да се забележи, да се документира и ништо друго. Меѓутоа, со самото тоа што им се кажува на учесниците во активноста да не обрнуваат внимание на етнологот и на камерата веќе сме извршиле интервенција, којашто има влијание врз луѓето што ги снимаеме. Оваа искрена желба за ненаметнување понекогаш може да предизвика чувство на натрапливост.

Кога започнав со употребата на камерата при теренските истражувања, го применував ваквиот пристап. Но, со текот на времето увидов дека таквиот приод е погрешен, затоа што колку и да се трудев да ги убедам луѓето дека не сум таму, јас сепак бев. Напротив постигнував контраефект, луѓето изгледаа вкочането и постојано се обидуваа да гледаат во камерата што придонесуваше тие, но и јас да се чувствуваме незгодно, и да не бидат природни во своите активности. Дојдов до заклучок дека најдобро е да се дозволи нештата да се одвиваат по својот тек, а луѓето што се цел на мојот интерес да ме прифатат без никакви најави, дека тоа треба да го сторат спонтано (Young 1995: 101) и да им се дозволи слободно да го покажат својот став кон камерата и етнологот. При снимањето на филмот „Селски џамалари – орашачки момци“ камерата беше поставена буквално на десетина центиметри од лицето, поточно под брадата на човекот што ми даваше интервју, така што при разговорот тој гледаше ту во мене ту во камерата.

Овој пристап е сè присутен кај етнологите што ја употребуваат камерата на терен. Тој може да се забележи од филмовите што се прикажуваат на фестивали-

те на етнолошкиот филм како што се: Фестивалот на етнолошкиот филм во Белград, Србија; Bilan du film ethnographique во Париз, Франција; Фестивал на етнолошкиот документарен филм во Кратово, Македонија; World Film Festival во Тарту, Естонија; Sardinia International Ethnographic Film Festival во Нуоро, Сардинија, Италија.

Често пати при теренската работа ми се наметнувала потребата да побарам од луѓето што ги снимам да повторат некое дејствие затоа што не сум успеал да го снимам или сум помислил дека не е добро снимено. Тоа за мене претставувало лошо искуство, затоа што многу ретко се случувале успешни „повторувања“ на ситуацијата, од едноставна причина што „актерите“ се „здвени“ и по правило никогаш не ја завршуваат целата активност до крај. Но, пострашна од ова е можноста при настојувањата да се снимат „повторувањето“ да се испуштат некои исто така важни дејствија што се случуваат во моментот. Ваквото искуство, но и искуството на други, ме поучи да не обрнувам внимание на тоа што не сум го снимил добро или целосно, туку едноставно продолжувам со снимањето.

На теренот не инсистирам на одреден стил на снимање. Начинот на снимање го приспособувам кон ситуацијата што ја сретнувам на теренот. Не можам да кажам дека протежирам некои од етаблираните стилови во документарниот филм и визуелната етнологија: набљудувачкиот, директниот и рефлексивниот. Не инсистирам, но имам омилен, а тоа е набљудувачкиот стил, кој многу често го комбинирам со партиципирачка камера. Доколку оценам дека е потребно да употребам некој друг стил, тогаш тоа го правам.

Од моето досегашно долгогодишно работење на терен со камера слободно можам да кажам дека етнолошките теренски истражувања без камера за мене се неполни и нецелосни. Денес, кога ги гледам снимките што сум ги направил во средината на деведесеттите години на 20 век, го доживувам истото чувство како кога ги гледам снимките што ги направиле браќата Манаки, односно ја чувствувам атмосферата на тоа време. Тоа никогаш не сум го доживеал читајќи некој текст со етнолошка содржина.

Користена литература:

- Хайдер К. 2000. Етнографическое кино, Москва.
- Asch T. 1992. The ethics of ethnographic film-making, Film as ethnography, (yp.) Crawford, I. P. and Turton, D., Manchester and New York, 196 – 204.
- Balikci A. 1989. Anthropology, film and the Arctic people, Anthropology Today, Vol. 5, No. 2., 17 – 23.
- Barbash I., Taylor L. 1997. Cross-Cultural Filmmaking, Berkeley, Los Angeles, London.
- Barnou E. 1981. Istorija dokumentarnog filma, Beograd.
- MacDougal D. 1995. Beyond Observational Cinema, Principles of Visual Anthropology, (yp.) Paul Hockings, Berlin – New York, 115 – 132.
- Roush J. 1995. The Camera and Man, Principles of Visual Anthropology, (yp.) Paul Hockings, Berlin – New York, 79 – 98.
- Young C. 1995. Observational Cinema, Principles of Visual Anthropology, (yp.) Paul Hockings, Berlin – New York, 99 – 114.a