

Манца Филак

Истражувачки центар на Словенечката академија на науките и уметностите

Институт за словенечка етнологија, Нови трг 2, 1000

Љубљана, Словенија

е-маил: manca.filak@zrc-sazu.si

Долгорочна визуелна етнографија во едно босанско село: следење на ейсџемолошкиџе и мейџодолошкиџе прашања

Апстракт: Етнографскиот филм под наслов „Лукомир, мојот дом“ (2018) е визуелна етнографија на секојдневниот живот на еден постар пар од Лукомир, највисокото планинско село во Федерацијата Босна и Херцеговина. Во него е прикажан годишниот циклус на трансхуманските сточарски миграции, при што секоја зима патуваат со стадото овци од планинскиот гробен Бјелашница до селата оддалечени 30 километри, во близина на Сараево. Филмот ги следи различните просторни и материјални димензии на нивната миграција, како и нивниот однос кон животниот стил што полека исчезнува. Ја гледаме и ја чувствуваме врската на парот со земјата, со животните и со севкупните промени во нивниот општествен свет. Филмот како визуелна етнографија служи како основа за дискусија за антрополошките разбирања што може да се постигнат преку аудиовизуелен материјал во споредба со писменото истражување. Секоја тема на истражување не тера да ги прошируваме нашите методологии на различни начини со цел да истражиме како треба да *гледаме* на одредено прашање. Заемното конститутивно истражување на една тема и вклучувањето разни визуелни медиуми може да открие врски, сетилни димензии и светски ставови, кои инаку можеби нема да бидат очигледни. Преку рефлексивната анализа на процесот на снимање, како и на нашето теренско истражување можеме да ги разгледаме овие важни епистемолошки, како и методолошки прашања во создавањето на антрополошкото знаење.

Клучни зборови: визуелна етнографија, визуелна антропологија, етнографски филм, рефлексивност, Лукомир, Босна и Херцеговина, трансхуманство, сточарство, методологија.

Вовед

Во статијата¹ што следи ќе ги анализирам антрополошките согледувања постигнати во текот на користењето визуелна етнографија со цел да разберам кога и како создаваме нови значења и знаење со помош на набљудување со учество и со визуелни методи. Прво ќе го опишам контекстот на теренската работа со цел да му го претставам на читателот работниот процес и работното искуство на терен. Подоцна, накратко ќе го елаборирам концептот на рефлексивност во процесите на истражување и анализа, земајќи го предвид ангажманот на антропологијата со субјективноста при истражувачката работа и природата на етнографското пишување како начин на создавање знаење или начини на спознавање на другите светови (Pink et al. 2015: 12). Кратката анализа на рефлексивниот пристап во антропологијата, воопшто, и на визуелната антропологија, посебно, ќе послужи како референтна рамка за посочување и испитување на различни аспекти на визуелната етнографија, кои се гледаат кога се анализираат нашите методолошки пристапи. По кратка теоретска дискусија, ќе го претставам нашето работно искуство, кое се дели на три фази: собирање видеоматеријал, подредување и монтирање на материјалот и прегледување на создадениот етнографски филм. Конечно, ќе ги сумирам наодите од статијата добиени и преку личното искуство во снимањето на етнографскиот филм *Лукомир, мојот дом* и преку анализата на перспективите и двосмисленостите на визуелната антропологија во поопшт контекст. Пишаниот текст и финалниот филм сметам дека се повеќе отколку само податоци од кои можеме да ги читаме/да ги следиме културните значења – јас нив ги гледам како процеси од кои може да се појават нови значења и знаење.

Село Лукомир: теренска работа, филм и контекст

Работата со живојни е исклучително исцрпувачка, бидејќи повеќето од семејствата во Лукомир немаат време да одат на одмор, а камоли на крајбрежјето. Понекогаш тие одат на Борачкото Езеро или во Башчаршија во Сараево. Тие немаат доживувања за видој туризам познат на туристичките шото дојави во Лукомир. Многу локални жители ќе го променат нивниот начин на живоење со нешто друго при првата можност. (Забелешки од теренскиот дневник, 10.8.2014) (Gorišek 2017: 58).

¹ Ќ благодарам на Татјана Бајук Сенчар (Tatiana Bajuk Senčar, ISN ZRC SAZU) за претходното препрочитување на статијата.



Филмски кадар 1. Село Лукомир (џланина Бјелашница, БиХ), автуст 2014, Манџа Филак

Одлуката за ангажирање со визуелна етнографија во селото Лукомир во Федерацијата Босна и Херцеговина (ФБиХ) беше заснована на заедничките интереси меѓу мене и уште еден антрополог Жига Горишек. Во 2013–2014 година, Жига беше на студиска размена во Сараево², каде што ги истражуваше влијанијата на туризмот врз практиките на трансхуманското сточарство на планинскиот масив Бјелашница³. Главната теренска работа започна во пролетта 2014 година со повремени посети на селото и продолжи со подолги периоди во текот на летните месеци кога двајцата автори останаа и учествуваа во секојдневните задолженија и активности во селото.

Лукомир е највисокото село во БиХ, на надморска височина од 1472 метри (в. филмски кадар 1). Поставено е на јужните падини на планинскиот масив Бјелашница, кој најмногу е познат по тоа што беше место на Зимските олимписки игри во 1984 година. И покрај мигрирањето на населението и зголемувањето на туризмот во последните децении, трансхуманското

² Студиската размена на Одделението за филозофија на Филозофскиот факултет на Универзитетот во Сараево беше дел од Програмата за студиска размена на Базилеус Мундус.

³ Жига Горишек ја бранеше својата теза насловена како: *Трансхумансџвојџо на раскрсницата на џромениџе: Трансхумансџвојџо и џтуризмот џкако сџпраџеџиџа за џреживување во Лукомир, џланина Бјелашница (БиХ)*, (Gorišek 2017) на Одделението за етнологија и културна антропологија, Филозофски факултет, Универзитет во Љубљана, за што тој доби награда од деканот во декември 2018 година.

сточарство останува една од главните економски практики во селата на Бјелашница (Gorišek 2017: 108–113). Околу 22 куќи во селото сè уште се населени. Трансхуманството и сезонската миграција на семејствата и нивните стада овци го карактеризираат животот на жителите на селото, чии животи може грубо да се поделат во две сезони: летата на Бјелашница и зимите во пониските населби во близина на Сараево – вклучувајќи ги и Хаџиќи, Илица, Тарчин, Пазариќ итн. (Gorišek 2017: 8, 47, 72). Летната сезона се состои од истерување на овците на планинските пасишта, сушење сено и завршување разновидни задолженија што обезбедуваат живеење за жителите на Лукомир во текот на целата година.

Селаните од Лукомир се соочуваат со различни бранови на миграција меѓуразличните села во долинските песочни населби на Бјелашница (Gorišek 2017: 75). И покрај долготрајните депопулациски движења од Лукомир до урбаните населби околу Сараево, многумина се вратиле во Лукомир за време на југословенската војна во 1990-тите, бидејќи се знаело дека е побезбедно таму отколку околу Сараево. Лукомир е едно од ретките села на Бјелашница (како и Чуховиќи и неколку сезонски населби) што не било запалено за време на југословенската војна, иако линијата на фронтот помеѓу босанската Армија на Република Босна и Херцеговина и српската армија (Армијата на Република Српска) поминувала низ областа (Gorišek 2017: 54). Како резултат на тоа, Лукомир ја зачува својата традиционална архитектура и изглед, што е главната атракција на селото, со што се зголемува бројот на посетители. Во домашните, како и во странските туристички памфлети, Лукомир е прикажан како живописно село над кањонот Ракитница, едно од најавтентичните и недопрени села во Босна и Херцеговина. Целата област е популарна меѓу планинарите, како и кај скијачите во зимската сезона, кои можат да спијат во некои од колибите (има еден вид понуда на преноќиште со појадок и некои угостителски објекти во селото). Зголемениот број туристи во последниве години значеше зголемување на таканаречениот туризам на наследството, поради желбата на туристите за „вистински“ контакт со селаните, вкусот на домашно приготвената храна, увид во локалните традиционални приказни итн.“ (Gorišek 2017: 119). Туристичките агенции и локалните жители ги следат глобалните трендови што го промовираат екотуризмот и руралниот туризам во планинските региони. Исто така, се зголемува и масовниот туризам, најмногу промовиран од арапските држави и главно фокусиран на скијачките патеки и хотелите на Бјелашница и во долините околу Сараево (Gorišek 2017: 72, 91, 116).

Како што можеме да видиме, постојат бројни фактори што го менуваат културниот пејзаж на Бјелашница, кој долго време беше обликуван главно од практикувањето трансхуманско сточарство. Најголемите пречки за одржување на овие практики не се само туризмот и инфраструктурата туку и недостигот на пасишта во близина на Хаџиќи (кое е веќе предградие на Сараево), каде што селаните од Лукомир најчесто мигрираат во зима (Gorišek 2017: 116, 119). Државниот систем на субвенционирање е активен, но не е доволно силен за да им помогне на сите сточари да ги задржат и

развираат своите активности во овчарството. Како резултат на тоа, селската заедница во Лукомир треба да донесе важна одлука во врска со својата иднина – дали да го задржи животниот стил поврзан со овчарството и сезонските трансхумански практики или не (Gorišek 2017: 118).

Општо земено, целта на магистерската теза на Жига, *Трансхуманска визија на раскрсницата на промениите...*, беше да ги опише ефектите на туризмот врз практиките на трансхуманското сточарство во Лукомир, што првично беше и тоа што ние сакавме да го прикажеме со камера. Процесот на визуелната етнографија доби своја насока и се разви во долгорочна визуелна документација од април 2014 година до мај 2017 година, а што резултира со етнографскиот филм *Лукомир, мојот дом*, завршен во 2018 година. Првпат контактираме со протагонистите на нашиот филм, Тица и Исмет Чомор, преку Ена Бавчиќ, колешка од Сараево. Ена учествувала како теренски асистент на една холандска филмска екипа што престојувала во Лукомир во 2009 година за да направи краток документарен филм за селото. Тие го снимиле истото семејство и морале да останат на планината еден месец, бидејќи патиштата биле затворени поради високиот снег. Нивниот филм *Зимски сон во Лукомир* (Koevorden 2010) стана последна документација за периодот кога селаните останале во Лукомир за време на зимската сезона. Нашата визуелна етнографија, од друга страна, го портретира секојдневниот живот на овој повозрасен пар во поширока перспектива, живеејќи со Исмет и Тица, во различни периоди и сезони во текот на 4 години. Ја придружувавме двојката додека ги извршуваа повеќето од нивните секојдневни задолженија во Лукомир и Хаџиќи, вклучително и кога се спуштија со овците во долината и кога се вратија со нив во Лукомир. Филмот беше прикажан (и сè уште се прикажува) на разни етнографски (и други) филмски фестивали низ Европа и доби позитивни повратни информации од гледачите. На следните страници ќе елаборирам некои од прашањата што беа засегнати за време и по теренската работа преку авторефлексија на филмскиот процес.

Авторефлексиивноста/рефлексиивноста во етнографската пракса и во визуелното истражување (од недостиг до претерување)

Во овој дел, накратко ќе го претставам користењето и историскиот развој на рефлексиивноста во визуелната антропологија и во антропологијата воопшто. Сметам дека тоа е неопходно за да се разберат процесите на создавање знаење, кои не се случуваат само при анализирање на собраниот етнографски материјал туку и во текот на методолошкиот процес. Исто така е важно да се препознаат потенцијалните придобивки и недостатоци на овој пристап, бидејќи го користам како референтна рамка на статијата.

Акцентот врз рефлексивноста⁴ во етнографската практика произлезе од т.н. репрезентативна криза во антропологијата, позната, исто така, и како „рефлексивно свртување“ или „пишување култура“ во 1980-тите, во која се третираат многу прашања во врска со начините на кои ние создаваме антрополошко знаење преку етнографијата. Тие беа критика на авторитативните научни и објективни антрополошки дела, кои доведоа до доминантни начини на „знаење“ и „истражување“; тие, исто така, предизвикаа преиспитување на епистемолошките основи на претставите, како и на сознанието дека етнографската вистина е инхерентно делумна и конечна (Clifford, Marcus 1986; Martinez 1992; Crawford 1992; Loizos 1993; Pink 2008; Jenssen 2009; O'Reilly 2012; Pink et al. 2015; Lunaček Brumen 2018). Главното јадро на овие дебати се концептите како: рефлексивност, авторитет, објективност и дијалог (Crawford 1992: 137; Jenssen 2009: 41, 45). Како резултат на тоа, антрополозите почнаа да бараат алтернативни форми на етнографија, вклучувајќи и делумна, отворена, мултимодална, полифонска и евокативна етнографија, базирана врз спроведувањето на самосвесни/рефлексивни и дијалогски форми на пишување (Crapanzano 1980; Taussig 1989, 1993; Taylor J. 1998 итн. во Martinez 1992; MacDougall 1992; Crawford, Simonsen 1992; Marcus, Calzadilla 2006).

Слично на тоа, еволуцијата на етнографското создавање филм еволуираше од „невиност“, односно од набљудувачки реализам и тенденција кон реалистична и објективна документација (или понекогаш дури и пресоздавање) на општествениот живот, до „авторerefлексивност“, сфатена како порефлексивен филмски процес во кој се користат методи на учество од 1960-тите години наваму (MacDougall 1992; Crawford 1992; Loizos 1993; Grimshaw, Ravetz 2009; Jenssen 2009; Suhr, Willerslev 2012). Слично на тоа, еволуцијата на етнографското кино еволуираше од „невиност“ – односно набљудувачки реализам и тенденција кон реалистична и објективна документација (или понекогаш дури и пресоздавање) на општествениот живот – до „авторerefлексивност“, сфатена како порефлексивен филмски процес користејќи методи на учество од 1960-тите години наваму (MacDougall 1992; Crawford 1992; Loizos 1993; Grimshaw, Ravetz 2009; Jenssen 2009; Suhr, Willerslev 2012). Визуелните антрополози и дотогаш се занимаваа со слични прашања, дури и пред кризата на претставувањето,

4 Концептот на рефлексивност во истражувањето го зема сепството како референтна точка (Steier 1991) со оглед на тоа што го проектирате сопственото искуство за себе, инкорпорирајќи ги сопствените рефлексии за светот околу вас во процесот на анализа (Jenssen 2009: 4, 10–11). Рефлексивноста е во целост насочена кон контекстот, анализата на пристапите што ги користиме и идеите во врска со нив, ги вклучува и општествените искуства и интеракции од секојдневниот живот, како и нашето лично искуство (Jenssen 2009: 107; Pink 2008: 34; Etherington 2004: 46; 2012: 1–27). Рефлексивното разбирање за тоа како различни аспекти и влијанија (теоретски верувања, агенди на дисциплините, лично искуство, родови идентитети, различни визуелни перцепции и естетика итн.) се комбинираат за да произведат визуелни значења и етнографско знаење во нашето истражување е во прв план на ова размислување (Pink 2007: 39; Jenssen 2009: 108).

и навистина бараа различни и алтернативни форми на претставување што би ја надминале конвенционалната научна парадигма на етнографското пишување (Crawford 1992: 66, 72; MacDougall 1992: 32; в. исто така Nichols 1992; Jenssen 2009). Сепак, некои автори тврдат дека дебатата што трае со децении околу рефлексивноста, субјективноста и автентичноста во визуелната антропологија нема значајно влијание врз дисциплината воопшто (Crawford 1992: 72; Pink 2008: 590; Ruby 2000: 164)⁵. И покрај повиците за нови, мултивокални и рефлексивни етнографии, теориите не ги разгледаа или дури не ги препознаа важните визуелни антрополози како што е Жан Руш (Jean Rouch), кој почна да ја преиспитува етнографската пракса и да ги открива методолошките мистерии на етнографијата во своите дела со користење на методите на снимање со активно учество и давање глас на неговите протагонисти уште во 1960-тите години (MacDougall 1992; Crawford 1992; Weinberger 1994; Banks 1998; Ruby 2000; Ruby 2005; Banks, Ruby 2011; Henry, Vávrová 2016; Lunaček Brumen 2018)⁶.

Иновациите во визуелната антропологија не се состоеја само од технолошкиот развој⁷ туку и од разновидниот збир на интереси и теми, стратегии, форми на претставување и засилување на филмовите и нивната легитимност (Loizos 1993: 10–12). „Новиот“ етнографски филм што ги призна сопствените ограничувања се фокусира на активната улога на етнографот во креативните односи со филмските протагонисти. Типични автори на овие нови идеи и иновации во етнографскиот филм беа и Колин Јанг и Дејвид Мекдугал, кои заедно се појавија во *Визуелна антропологија*, издание од 1975 година (Henley 1998: 50)⁸. Авторите како Дејвид и Џудит Мекдугал подоцна ја продолжиле оваа традиција, воведувајќи го значењето на титлувањето (в. и Weinberger 1994: 25). И покрај наследството од горенаведените дебати, експериментирањето со естетски и текстуални форми во антропологијата сè уште не е водечки ангажман на современите

5 Критиката за книгата „Пишување на културата“, исто така, не вклучуваше родови или домородни студии (што наводно не придонеле во дискусијата за текстуалната теорија), бидејќи тие главно се фокусирале на улогата на текстот, земајќи ја етнографијата само како пишана форма (Clifford, Marcus 1986). Сепак, книгата имаше огромен ефект врз поткопувањето на методологијата на дисциплината, нагласувајќи ја важноста на рефлексивната од позицијата на етнографот на теренот (в. исто така Rabinow et al. 2008: 28, 36).

6 Неговиот најпознат обид беше филмот Хроника на едно лето од 1962 година. Не само што Жан Руш отвори пат за промени во создавањето етнографски филм кон кино со поголемо учество, туку го инспирираше и интересот на различни филмации, документаристи и уметници за етнографскиот филм (Ruby 2000: 171).

7 Бризот развој на дигиталната технологија вклучуваше синхронизиран звук и слика, рачни камери, евтени 16-милиметарски филмови, бои, преводи итн. (Pink 2008: 586; Pink et al. 2015: 12; Loizos 1993: 11–12; в. исто така Bromhead 2014).

8 Тие повикуваа камерата да дејствува како активен и катализирачки елемент во триаголникот на филмот – протагонистите – публиката, кој треба да генерира значајни настани и интерпретации (Rouch 1975; Young 1975; MacDougall 1975; в. исто така Henley 1998; Grimshaw, Ravetz 2009; Vávrová 2014).

антрополози, и покрај тоа што севкупниот тренд се потпира на сензорна антропологија (Harvard Sensory Lab) и мултимодална антропологија, вклучувајќи интерактивни мултилинеарни документарни филмови или iDocs, VR, геолокациски медиуми базирани на GPS, етнофикција како комбинација на импровизирана глума и фикција, како и филмски есеи (в. Schneider, Wright 2006; Sjöberg 2009; Grossman 2010; Veraart 2013; Favero 2014; Borecký 2016; Port 2018)⁹. Многу автори сметаат дека визуелната антропологија, како емпириски метод на теренската работа, треба да стане дел од антрополошката обука со цел да ја развиеме нашата визуелна перцепција, вклучувајќи систематско набљудување и обука на погледот (Križnar 1996; Banks 2002; Ruby 2000; MacDougall 2005; Grimshaw, Ravetz 2005; Ruby 2005; Grasseni 2011; Grimshaw, Ravetz 2009). На овој начин, визуелната антропологија треба да развие сопствени алтернативни цели и методологии од кои ќе има полза дисциплината воопшто, а не само да се дополнуваат или да се копираат пишаните текстови (MacDougall 1997: 285 во Schneider, Wright 2006: 23; в. и Ruby 2005: 160).

Можеме да кажеме дека етнографскиот филм отиде од *мушичка на судои* (методи на набљудување), *мушичка во суйаи* (активна, партиципативна и рефлексивна употреба на камерата) кон *мушичка во окоио* (каде што рефлексивноста станува најважна) (Crawford 1992: 67; Crawford 1992a: 125–126; в. исто така Jenssen 2009: 46). Денес, веројатно, сме соочени со прекумерно нагласување на авторефлексивноста како концепт и целосно свртување кон нас самите (Giddens 1992 во Jenssen 2009: 132) во светлината на постмодерната мисла (Ruby 2000: 151–152) или како наследство на дебатите на „Пишување култура“ (Writing Culture), кои ја поттикнаа догмата да се ставиме себеси во текстот како синоним на тоа да се биде рефлексивен. Пол Рабинов и Џорџ Маркус, од друга страна, би рекле дека дури и денес авторефлексивноста во етнографијата одговара на многу тесен збир на образложенија и оправдувања (Rabinow et al. 2008: 51). Ова можеме да го видиме преку продукцијата на етнографски филмови што се гледаат на различни етнографски филмски фестивали, каде што е вообичаено да се видат визуелни етнографии во кои главната нишка на наративот е гледната точка на авторот и искуството од процесот на визуелната етнографија. Иако мислам дека треба да има одредена количина рефлексивност во истражувањето (особено со присуството на камерата),

9 Паралелно со монографии базирани на текст и збор, секогаш постоеле индивидуални тенденции на алтернативни и модални верзии на класичните научни текстови. Една од нив е Ескимски реалности на Е. Карпертнер, кој во 1973 година се обиде да ја употреби ескимската естетика комбинирана со уметнички и антрополошки сензибилитет (Schneider, Wright 2006: 10; Worth, Adair 1997). Ретко споменати, но исто така важни се авторите како што се Џереми Ротенберг и Денис Тедлок, кои започнаа со весникот *Alcheringa* во 1970 година и експериментираа со визуелна презентација на текстови и „етнопоетика“ (ibid.). Важен, понов пример е трудот *Навахо куќи и песни* од Дејвид и Сузан Мак Алестер, што претставува збирка обредни песни, фотографии и оригинални транскрипции на луѓето Навахо.

мора да има одредена мерка за тоа колку е доволно (в. исто така Ruby 2000: 155).

„Лукомир преку објективот“: стратегии и перспективи

Разгледувањето на снимките направени во текот на теренското истражување ви овозможува да ги видите работите и настаните од работата на терен од различни агли и во различни интервали на истражувачкиот процес како целина. Исто така, дава можност за преглед на вашата позиција кон луѓето што ги проучувате. Теренските белешки се корисни во оваа смисла, но јас се согласувам со Лесли Девеоро (Leslie Devereaux) кога вели дека пишувањето се одвива по искуството, додека пак, од друга страна, секој филм се случува или се создава во моментот на снимањето (Devereaux 1995: 72). Таа пишува за непредвидливоста на искуството (со камерата) како процес на влегување, вклучување и впуштање на некој во општествената реалност што постојано се пресоздава и зависи од нашата постојано променлива интеракција со светот (Devereaux 1995: 68). Преку анализа на нашето искуство на терен, ќе се потрудам да ја објаснам оваа испреплетена врска меѓу етнографските практики и формите на претставување во антропологијата.

Одлуката за користење видеокамера при спроведувањето на теренската работа на Бјелашница и во Лукомир беше поврзана со нашите претходни искуства во визуелната етнографија за време на нашите студии. Првично беше вткаена во суптилната желба да се документира Лукомир како живописно село и да се отслика начинот на живот што изгледаше толку инспиративно. Темата што сакавме првично да ја истражиме беше гореспоменатото влијание на туризмот врз начинот на живот во селото. Сепак, додека континуирано учествувавме во секојдневните животни рутини на семејството, полака почнавме да ја гледаме камерата како пречка. Почнавме да се споредуваме со другите туристи што доаѓаа во селото и безгрижно ги користеа нивните фотоапарати/камери без да побараат дозвола или да размислуваат за нивната ситуација *vis-à-vis* жителите (в. филмски кадар 2). Се воздржувавме од тоа да се однесуваме како нив, правејќи слики *на* и *од* луѓе без нивно одобрување. Освен тоа, почнавме да сфаќаме дека фокусирањето на туризмот како пречка или потенцијална закана ја зајакнува бинарноста *домаќини* и *гости* (Smith 1977), честопати мапирана врз односот меѓу туристите и локалните жители. Следствено, по неколку непријатни ситуации, решивме да не ја користиме камерата во почетните фази од теренската работа. Секогаш ја носевме со нас, но одлучивме да не ја користиме за да ги прикажуваме луѓето. Гледајќи наназад (и гледајќи низ снимките), првите снимки ги гледам како бескрајно восхитување на пејзажот што се чинеше дека се отвора на различни начини, дури и во текот на денот, а камоли во различни сезони. Ние бевме на некој начин, исто така, премногу исплашени процесот на визуелната етнографија да не повлијае лошо на нашето пријателство и затоа ја свртивме нашата

камера, наместо кон непосредната околината што нè опкружува, кон Лукомир повеќе од фотографска гледна точка. Подоцна, кога имавме поголема храброст, почнавме да го следиме природниот тек на настаните, без разлика дали вклучуваше туристи или не. Се приспособивме ние, наместо да ги нарушиме односите што ги имавме со нашите протагонисти Исмет и Тиџа. Стравот за користење на камерата беше поврзан со проблемите со кои Жига се соочи на почетокот кога се обидуваше да најде соговорници што поотворено би разговарале со него на неговите прашања во врска со туризмот и трансхуманството. Луѓето изгледаа навистина сомничави спрема странците поради многуте претходни искуства (вклучително и снимања). Со оглед на тоа што Лукомир е често портретиран од различни туристички и комерцијални организации (в. Stevar 2018), селаните се свесни за тоа каква моќ може да имаат сликите.



Филмски кадар 2. Луѓето што доаѓаат да го посетат Лукомир уживаат да фотографираат селани додека вршат секојдневна работа (Лукомир, август 2014, Манџа Филак)

Кога станавме сè повеќе и повеќе активни во секојдневните работни активности на протагонистите и поширокото семејство, почнавме да ја користиме камерата за време на некои работни задачи, вклучително збирањето сено, веројатно најтешката работа во текот на летото. Го прашувавме семејството за нивна дозвола секогаш кога ја користевме камерата. Како што учествувавме во секојдневните задачи, многу пати

станавме дел од видеоматеријалот, прашање со кое се соочивме неколкупати за време на нашите претходни снимања (Filak, Gorišek 2015; в. исто така Filak, Gorišek 2013). Кога учествувате во секојдневниот живот на луѓето што ги истражувате, брзо се наоѓате премногу зафатени за да имате камера. Во такви случаи полесно е да се работи во парови, и покрај фактот што можете брзо да станете дел од снимката. Одлуката да се покажеме во финалниот филм беше последица на оваа дилема. Нè сметаа за дел од нивното семејство и бевме вклучени во најголемиот дел од работните задачи. Така се чинеше рационално да се вклучат и некои од овие снимки во финалниот филм¹⁰. Работните активности во селото кулминираат секоја година за најголемиот селски празник *Мевлуд* (локален муслимански религиозен празник, по кој следи свеченоста, *шефериџ*), за што луѓето од целата земја се враќаат во Лукомир за да ги видат своите роднини и пријатели (Gorišek 2017: 39, 60, 81–86). Тоа беше, исто така, првиот пат во текот на нашата теренска работа кога тие всушност побараа од нас да ги снимаме. По овој настан, кој во тоа време не ни изгледаше толку релевантен за нас, не моравме постојано да бараме дозвола за снимање, а полека често ја користевме камерата. Преку искуството на визуелната етнографија, сфативме дека оваа свеченост е врв на нивната година на планината. Тие сè уште често ги гледаат снимките од прославата, бидејќи им помагаат да видат кој учествувал во настанот. Дури и сега, кога ќе комуницираме по телефон или на социјалните мрежи, ќе речат нешто како: *џе ледавме џред некој ден на мевулуд*, пример за важноста на овој снимен настан. Се чинеше дека првичната одлука за носење на камерата со нас во сите прилики без всушност да се користи (или да се користи само за да се опише пејзажот) ја зајакна нашата позиција како истражувачи што користат камера. Тие го ценеа тоа што не бевме премногу напорни со камерата, а во исто време ја признававме нашата желба да ја искористиме. Покрај тоа, протагонистите почнаа да инсистираат и да укажуваат на работи што треба да се евидентираат и документаат, на пример, месење пита, предење волна итн. Тие, исто така, се елементи на нивниот секојдневен живот што се сметаат за традиционални и се сметаат за такви и од нив и од луѓето што доаѓаа отстрана. Креативната релациска употреба на камерата може да ни помогне да ги вклучиме нашите соговорници во процесот на создавање на значењата, со што ќе ги доведеме во врска процесуалните аспекти на општествените односи, а не само да ги документаваме работите „некаде таму“ (Banks 2002; Favero 2013: 70). Со помош на камерата, значи, можеме да разбереме повеќе за она што е важно за селаните (*Мевлуд* како форма на општествен израз или за елементи од нивниот секојдневен живот што тие самите ги поимаат како традиционални). Друго добро искуство

10 Оваа одлука беше критикувана од неколку филмации на Конференцијата на НАФА (NAFA) и на Филмскиот фестивал во Клуџ-Напока во Романија (11–15 септември 2018 година). Што би било најдобро решение, не е јасно, но, како што беше предложено од режисерот Гари Килдеа на фестивалот, можеби заедничка фотографија на сите нас заедно на почетокот на филмот би била доволна во овој поглед.

беше поврзано со употребата на мала рачна камера за прикажување на снимките на сидот во нивната мала куќа. На овој начин, семејството можеше да ги види работите што ги снимавме, и тие станаа ентузијастички да се видат себеси и пејзажот на филм; понатаму, можеме да видиме што е важно за нив преку нивните коментари и ентузијазам додека ги гледаат снимките (расцветаните цвеќиња, гледањето на другите селани итн.).

„Како“ снимате и „како“ прикажувате одредено прашање (т.е. кинематографската стратегија)¹¹ подразбира комбинирање на сопствените ставови со погледите на светот на протагонистот (Piault 2006: 372). Тоа што камерата не охрабри да испитаме повеќе беше колку им значат Лукомир и сточарството на нашите протагонисти (и кои се елементите преку кои тие се идентификуваат), како ја гледаат иднината во Лукомир, како очекуваат да биде одењето на планината во зима и како тие уживаат во чистиот воздух, навиките и размената со соседите, туристите и посетите на семејството. Слушањето само на интервјуата брзо ќе не доведе до помислата дека животот во Лукомир може да биде само тежок бидејќи бара постојана работа и ангажман на целото семејство. Додека ги разгледувавме снимките, чувствувавме дека Лукомир е врв на нивната година, и покрај сета напорна работа потребна за одржување на овој животен стил (в. филмски кадар 3).



Филмски кадар 3. Исмеј со нејовише овци на пасење (Лукомир, јули 2014, Жија Горшиек)

11 Колет Пјо (Colette Piault) го воведува овој термин како процес што произлегува од дијалектичкото движење помеѓу знаењето и имажинацијата; она што е преведено низ слики (франц. mise en images) е начин да се справиме со тоа „како“ да се прикаже, „како“ да се снима (Piault 2006: 371–372; Postma 2006: 334–337).

Додека го напуштавме селото и летните пасишта во август 2014 година, односот што го имавме со Тица и Исмет стана семеен, и сфативме дека сакаме да ја продолжиме оваа визуелна документација на семејството и трансхуманското сточарство на Бјелашница. Решивме да се вратиме во селото во ноември 2014 година, кога семејството со своето стадо овци се сели пеш во Хаџиќи, село оддалечено 27 километри, во близина на Сараево. Одење цел ден со други овчари преку планинските падини на Бјелашница е единствено искуство, потсилено од јаките ветришта и поројните дождови, што го направија патот по стрмнините потежок (исто така и технички гледано, во однос на камерите). Сепак, тоа беше значајно (на некој начин сетилно) искуство, кое го олеснува разбирањето на начинот на живеење на парот и приспособувањето на условите на просторот. Моментот на напуштање на селото е, исто така, исклучително емотивен за нив, бидејќи знаат дека го оставаат својот дом зад себе, и покрај нивното нестрпливо очекување да бидат со нивното семејство во долината и нивните секавања дека живееле на планината во текот на зимските месеци во тешки услови (в. филмски кадар 4).



Филмски кадар 4. Тица на заминување од Бјелашница (Лукомир, ноември 2014, Жиџа Горишек)

И покрај нашата желба да продолжиме да го документираме дневниот живот во Лукомир, ние, за жал, не можевме да се вратиме повторно на такви долги периоди како што тоа го направивме во летото

2014 година. Наместо тоа, се враќавме периодично, на пократки посети во зимско-пролетните сезони 2015, 2016, како и во мај 2017 година за да го снимаме искачувањето на Лукомир. Искачувањето технички е полесно, бидејќи семејството им помага на Тица и Исмет да се преселат во Лукомир со голем камион. Тие одат двапати, еднаш со овците и вторпат да ги земат кравите и работите од домаќинството, вклучувајќи разни работи. И покрај тоа што помина долго време меѓу нашите посети, семејството никогаш не се дистанцираше од нас, дури и ако не можевме да останеме со нив онолку долго колку што ние посакувавме. Едно прашање со кое се соочивме беше проблемот на снимањето во долината во присуство на поширокото семејство (синот на Исмет, неговата сопруга и 2 внуци). Децата (нивните внуци) јасно рекоа дека не сакаат да бидат снимани, бидејќи имале лоши искуства со холандската група што го снимала споменатиот документарен филм *Зимски сон во Лукомир (Wintersleep in Lukomir)* (Koevorden 2010). Тие не биле прашани однапред дали сакаат да бидат снимани, а подоцна не се согласиле да бидат вклучени во финалниот филм (иако на крајот беа). Другата пречка беше поврзана со фактот што ние се вративме како гости, а не како активни членови на семејството какви што бевме до есента 2014 година, туку како посетители, што значи дека имавме различни „обврски“, вклучително и пиење кафе, седење и разговор, и пиење уште кафе. Следствено, снимките од Хаџиќи не можеа да се споредат со материјалот од Лукомир каде што активно учествувавме во секојдневните активности за подолг временски период. Камерата во долината имаше помала важност за нас, како и за нив, бидејќи тие главно чекаа кога снегот ќе се стопи и конечно ќе можат да се вратат во Лукомир. На овој начин, снимките ја следат нашата перцепција на теренската работа, исто како и перцепцијата на протагонистите на нивниот секојдневен живот и аспектите што ним им се важни во одреден период.

„Лукомир преку програмата за видеомонтажа“: создавање наратив

Процесот на монтажа започна во ноември 2017 година, откако Жига ја одбрани својата истражувачка теза на Одделението за етнологија и културна антропологија во Љубљана. Во текот на периодот на истражувањето (2014–2017 година) собравме голема количина видеоматеријал и (освен интервјуата) го немавме систематски прегледано дотогаш. Систематизирањето на количеството снимки беше можеби почетен, технички проблем со кој се соочивме при отпочнувањето на монтажата (по часовите гледање видеоматеријали со цел да се прегледаат во целост). Подоцна, проблемот беше како да го средиме овој материјал во една кохерентна целина што би имала смисла за нас, за нашите протагонисти, како и за потенцијалната публика, што е проблем со кој се соочувавме во сите фази на видеопродукцијата (снимање, уредување и прожектирање на филмот). Низ монтажата, сфативме дека на човек му е потребно одредено

етнографско разбирање на логиката на начинот на живеење на луѓето (и како тие ги поврзуваат нив и нивните практики; Postma 2006: 350).

Ги монтиравме одделно различните делови од деновите и месеците, по што го споредивме материјалот. Бидејќи поголемиот дел од теренската работа беше во текот на летото, не се соочивме со многу проблеми со уредување на овој дел од подоцнежниот филм. За периодите во текот на кои не ја користевме камерата толку многу (на пример, зима) недостасуваа конзистентни снимки, што нè мачеше сè до финалната верзија на филмот. Една од забелешките што ги истакнаа неколку гледачи на Конференцијата и на Филмскиот фестивал на НАФА (NAFA) во 2018 година беше фактот што користиме наслови (описи) помеѓу деловите на филмот за да обезбедиме контекст, како и за да ја објасниме наративната структура на филмот. Издвоивме различни периоди со текст што прави вовед во тоа што се случува во следниот дел од филмот. Драматургијата на снименото треба да се разоткрие самата без помошта на „научникот“ што ја презема улогата на објаснување на фактите на другите. Сепак, во овој случај, решивме да обезбедиме таков контекст поради недостиг на конзистентност во снимениот материјал. Бидејќи сметавме дека немаме доволно видеоматеријал за да ја раскажеме приказната во драматуршка смисла, решивме да користиме меѓунаслови. Верувам дека ова до одреден степен може да нè врати на објективниот рационален и објаснувачки тип на етнографски филм, кој во минатото беше критикуван. Меѓутоа, додека се работи на терен и подоцна додека се анализираат или монтираат материјалите, човек мора да направи прагматичен избор со цел да му даде смисла на материјалот.

Проучувајќи го моето искуство во процесот на монтажа, можевме да почувствуваме дека тоа е поразлично од чувството на Жига, бидејќи јас не бев дел од пишаниот истражувачки процес и можев да си дозволам поголема слобода и во снимањето и во монтирањето на делови од истражувањето. На некој начин не бев загрижена околу изнесувањето на сите информации потребни за разбирање на сложеноста на еден феномен што влијае на селото. Ова ми помогна да се фокусирам повеќе на внатрешниот проток на животниот стил на Тица и Исет, поскоро отколку да го следам истражувачкиот наратив на целата истражувана тема (в. исто така Crawford, Simonsen 1992: 5). На овој начин, процесот на визуелно етнографско истражување (вклучувајќи го и стравот од влијанието на камерата) и повторното прегледување на видеоматеријалот нè натераа да погледнеме подалеку од нашата почетна тема: влијанието на туризмот што потенцијално би можело да биде остварено на различен начин. Преку визуелната етнографија, полесно беше да се префрли фокусот на нашиот интерес врз подопирливите аспекти на нивниот животен стил. Тука спаѓаат, на пример, нежниот и близок однос со животните, навиките околу секојдневната грижа за овците и напорната работа што се чини дека е отелотворена во нивните движења. Преку приспособувањето на нашата „кинематографска стратегија“ (Piault 2006; Postma 2006), фокусирана врз секојдневниот живот и сточарството, сфативме дека туризмот е всушност

само една од промените што се случуваат во Лукомир. Другите важни промени ги вклучуваат стареењето на населението, нестабилните субвенции и недостигот на простор за испаша околу Сараево. Така, додека туристите често се присутни во областа (влегувајќи и излегувајќи од нивниот живот, како и од снимките), ние не бевме доведени дотаму да помислиме дека тоа е единствениот важен аспект на промените. Финалниот филм беше на некој начин, исто така, резултат на нашата соработка, согласно со тоа што Тиџа и Исмет сугерираа дека им е важно при снимањето (задачите или подрачјата што претходно ги спомнавме).

Следејќи ја последната точка, Дејвид Мекдугал го поставува прашањето за *чија приказна* станува збор (MacDougall 1992: 25, 32). Питер Ијан Крафорд укажува дека одредена филмска стратегија или естетика се вклопува во одредена култура, засновувајќи го неговиот аргумент врз поврзаноста помеѓу филмската наративност, претставата за културата и публиката (Crawford 1992a; в. исто така Postma 2006; Henry, Vávrová 2016). Во нашиот случај, видеоматеријалот ги следи различните просторни и материјални димензии на сезонската миграција воопшто и на сточарството посебно (како и односот кон животниот стил, животните и пејзажот). Го следи суштинскиот проток на едногодишниот циклус на сточарите и го отсликува начинот на живеење на село, иако снимките од долината не се споредливи со летниот живот во Лукомир (по количината и видот на материјалот). На снимката, исто така, се покажува и бавното темпо на секојдневниот живот на нашите протагонисти во просторот и времето. Како што Алиса Гросман го опишува нејзиниот сопствен етнографски филм *Во свеќелинаџа на сеќавањето* од Романија (Grossman 2010a), филмовите создаваат ритмички и повеќеслојни искуства што ги покануваат гледачите да ги населат сликите (и искуствата), а не само да ги гледаат на екранот (Grossman 2010: 170). *Лукомир, мојот дом* на сличен начин ги спротивставува тихувањето и движењето, работата и одморот, планините и градот, летото и зимата, чекањето и работата. Преку релативно бавното темпо на сликите, ние сме привлечени во различните димензии на сетилното искуство на парот¹². Ние можеме да го почувствуваме тоа гледајќи ги конкретните елементи на нивниот секојдневен живот, како и нивната врска со местото/просторот и нивните интеракции. На овој начин, како што забележа Ваврова, можете да ја искористите камерата независно од текстот, создавајќи етнографски материјал како нова форма на знаење (Vávrová 2014: 19).

„Лукомир на екранот“: од локални до глобални разбирања

Секоја визуелна претстава се консумира (а не само се создава) во различни општествени контексти, кои предизвикуваат одредени чувства на

¹² Од друга страна, јасно е дека набљудувачкиот стил на снимката (долги кадри), како и бавното темпо автоматски не се поврзани со општествената реалност на протагонистот (Suhr, Willerslev 2012: 291).

сличност, дистанцираност, признание или емпатија (Banks, Ruby 2011: 9; Vávřová 2014: 3)¹³. Публиката секогаш има одредени очекувања во однос на естетиката, наративната форма и композициите пред да погледне одредена визуелна етнографија (ibid.; Crawford 1993: 137). На овогodiшното 15-то биенале на панелот на Конференцијата на ЕАСА: *Останувајќи, движејќи се, населувајќи се* беше поставено прашањето во врска со триаголникот режисер – предмет – публика. Презентерите се фокусираа „на концептот на 'благодатта' што го предложи Жан Руш опишувајќи го видот неочекувано вознемирување или исчудување што понекогаш се случува при снимањето и монтирањето филм (Rouch 2003; Henley 2009)“ (EASA 2018)¹⁴. Прашањето беше: кога одредено лично прашање станува колективно. Кога нашата *благодат* или *благодатта* на теренската работа, *благодатта* во искуството на гледачот или *благодатта* во нашето лично искуство, станува нешто колективно за време на процесот на визуелната етнографија, нешто еднакво разбирливо и транспарентно за луѓето околу нас, дури и за оние што не се нужно од нашето сопствено културно потекло? Ова прашање, исто така, се осврнува на фактот дека имаме најмалку три нивоа на проекции: кон заедницата што учествува во процесот на визуелната етнографија, кон нашата сопствена заедница дома (како наши пријатели, визуелни антрополози, колеги итн.) и кон странската публика.

Кога протагонистите стануваат своја сопствена публика, тие стануваат „феноменолошки“ поврзани за сопственото претставување на начин што не евозможен за оние што не се дел од нивната заедница (Banks 1996: 124 во Grossman 2010: 186). Кога се прикажуваше видеоматеријалот или, во овој случај, конечниот филм на нашите протагонисти, тие не ја ценеа толку естетиката на филмот колку што реагираа на деталите што беа поважни/позначајни за нив. На пример, додека гледаа, размислуваа кој месец (или период од месецот) е прикажан во филмот според зелената боја на тревата на снимката. На сличен начин, тие зборуваа за овците што веќе не се дел од стадото, а сè уште се сеќаваа на сите нивни имиња. Генерално, го ценеа финалниот филм како форма на лично наследство за нивните потомци, имено нивните деца и внуци.

За публиката во Словенија, мислам дека филмот предизвика извесна мера „носталгија“ и ги потврди нивните културни очекувања за Босна и за босанскиот народ, но не и неопходно на негативен начин,

13 Една од првите анализи на влијанието на публиката врз филмот беше онаа на Вилтон Мартинез, кој ја побиде општата претпоставка дека прикажувањето етнографски филмови на учениците ја засилува нивната емпатија за вкрстенокултурни разбирања (Martinez 1992; Banks 2002; Banks, Ruby 2011: 10; Crawford 1993: 138). Новите студии, под влијание на „критичката антропологија“ (Clifford, Marcus 1986; Rabinow et al. 2008), го сметаат текстот/филмот како главен извор на значење и се обидуваат да ја анализираат улогата на гледачот/читателот во создавањето на ова значење (Martinez 1992: 134; Jenssen 2009: 83).

14 ЕАСА-панел *Благодат: неочекувани моменти во етнографскиот филм* (2018).

бидејќи словенечката публика ги виде протагонистите како комуникативни, отворени, љубезни и пријатни. Она што нашите протагонисти го кажуваат во филмот не се шеги сами по себе, туку начинот на кој зборува Исмет, на пример, е смешен за словенечката публика, зашто има слична културна заднина и хумор. Бевме често изненадени колку гледачите сметаат дека филмот е лесен, смешен и интересен, и покрај релативно бавниот ритам и темпо. Во исто време, нашите намери не беа да ја забавуваме публиката со етнографски филм за сточарството во Босна. Сепак, носталгијата во контекст на филмските проекции што ги набљудуваме се однесува на видови реакции и коментари што ги добивме од членови на публиката, кои ги потврдија своите мислења за Босанците дека имаат силни поделби според пол и работа, патријархално општество и дека се генерално исклучително гостопримливи и дарезливи. Јас лично не се согласувам со вакви коментари, бидејќи намерата на филмот беше да ги покаже повеќекратните и разновидни идентификации и сложени влијанија врз начинот на живот во селото и во долината. Но, како што би рекол Дејвид Мекдугал, откако ќе се направи филмот, тој има свој, нов живот (MacDougall 1992: 34).

Освен проекциите во Словенија, учествувавме и на етнографски филмски фестивали и конференции надвор од Словенија и поранешна Југославија и бевме изненадени што филмот не ја привлече публиката на ист начин, и покрај тоа што филмот беше прифатен како добар, интимен портрет на парот и нивниот начин на живот. Поголемиот дел од коментарите од публиката изразија позитивни реакции, дека членовите на публиката чувствуваа дека се дел од заедницата, живејќи таму со парот. Споредувањето на реакциите на различната публика покажува како ние гледаме на видеоматеријалите или на финалните филмски промени врз основа на нашите перцепции и погледи на светот. Тој е аналоген и кодиран во исто време, никогаш не е единствен резултат на идеите на истражувачот (MacDougall 1992: 34). Гледањето визуелна етнографија не само што бара гледање туку и себепозиционирање во одредено време и простор преку сетилното искуство и перцепцијата на другиот. Ова ви овозможува да разберете и да се поврзете со други луѓе, како и да создавате нови значења за темата на истражување (Vánková 2014: 25; MacDougall 2005: 4, 58).

Завршни мисли за визуелната етнографија: перспективи и двосмислености

Целта на статијата беше да се разгледаат разни аспекти на визуелната етнографија на рефлексивен начин со помош на лични искуства, со цел да се видат перспективите и двосмисленостите на овој метод. Претпоставувајќи дека современата антропологија е рефлексивна и признава „огромен број ограничувања поврзани со луѓето што ги проучуваат другите“ (O'Reilly 2012: 17), јас ја гледам визуелната етнографија и нејзината улога во можноста за побогато документирање на културните простори и практики. Во исто

време таа ја олеснува идентификацијата на методолошките, теоретските, етичките и пошироките епистемолошки прашања на претставувањето, субјективноста, авторитетот, како и односот и одговорноста на истражувачот во поширокиот контекст на самата антропологија (Prosser 1998; Postma, Crawford 2006; Jenssen 2009; Grimshaw, Ravetz 2009; Peče et al. 2015).

Употребата на камера во емпириското истражување поставува квалитативно различни односи и динамика помеѓу истражувачите и учесниците во споредба со употребата на класичните етнографски методи на набљудување на учесниците и интервјуирање¹⁵. Гледањето со или без камера не може да биде исто, бидејќи камерата го поставува истражувачот поинаку кон луѓето додека работи на теренска работа. Создава слика што е независна од нашите тела (MacDougall 2005: 3) и нуди визуелни особености на одредено време и простор, кои се конкретни, видливи и чујни. Конечно, камерата исто така го доловува она што се случува во заднина, кое може да обезбеди вишок информации што можат да бидат корисни за истражување (в. исто така Bromhead 2014: 234). На овој начин, употребата на камерата обезбедува начин да учествувате како истражувач во истражувачкиот процес, при што знаењето не е однапред дефинирано, туку произлегува од процесот на снимање (MacDougall 1992; Crawford, Simonsen 1992; Banks 1998; Grimshaw, Ravetz 2005; Grimshaw, Ravetz 2009; Ruby 2005; Pink 2011; Vávrová 2014; в. исто така Crawford 1993; Loizos 1993; Jonsen 1993; MacDougall 2005; Lydall, Stecker 2006; Jenssen 2009; Grossman 2010; Favero 2013).

Важно е да се биде внимателен во интеракциите помеѓу истражувачот и учесниците, особено со непредвидливите врски што се развиваат за време на снимањето и нивните ефекти врз истражувачкиот процес (односите, интимноста и разбирањето на полето), како што е користењето камера во јадрото на ранливиот момент на етнографското искуство (Deveaux 1995: 72; в. исто така Bromhead 2014: 52). Имено, со присуството на камерата ние го интензивираме овој однос и отвораме ново поле на интимност и интерперсонална размена на информации и значења, што може да ни помогне подобро да се разбереме и да бидеме посензитивни кон начините на кои луѓето ги доживуваат, ги перципираат и ги живеат своите животни погледи и светови на секојдневно ниво. Јасната позиција на визуелниот истражувач/режисер е значаен фактор, како што е неговата заднина: кои се тие, што ги интересира и како ги разбираат другите (Loizos 1993; Lydall, Stecker 2006; Postma 2006; Pault 2006; Henley 2006; Crawford 2006; Grimshaw, Ravetz 2005; Jenssen 2009).

Во оваа смисла, нашето теренско искуство во Лукомир ни помогна да ги запознаеме сите методолошки аспекти на визуелната етнографија што го олеснија нашето разбирање на селаните и нивниот начин на

15 Многумина автори тврдат дека не е корисно да се поддржува дихотомијата помеѓу пишаната и визуелната антропологија, бидејќи јасна линија меѓу нив никогаш не постоела (Pink 2011: 269; Crawford 1993: 135–136; Port 2018: 136). Околу дискусијата за дихотомијата помеѓу зборот и сликата в. исто така Jonsen 1993; Crawford 1993; Loizos 1993; MacDougall 2005; Jenssen 2009; Grossman 2010; O'Reilly 2012.

живот. Преку користењето на камерата во Лукомир, ние сфативме какво е чувството да се прават слики на и од луѓето во селото, како и ефектите од туризмот и интерпретацијата на туризмот на одредена „традиционална, локална“ култура. Исто така, можеме да го почувствуваме внатрешниот ритам и протокот на луѓето во Лукомир, набљудувајќи ги различните елементи на нивниот секојдневен живот. Дозволувајќи им да ни сугерираат што да снимаме (предење волна, мевлудска прослава, цвеќиња, овци...), ние подобро разбравме што им е ним важно, како и што е тоа што тие го сметаат за „традиционално“ во нивниот начин на живеење. Понатаму, можеме да утврдиме дали имало разлики во методолошките и аналитичките процеси што се користат за стекнување антрополошки знаења. По читањето на тезата и гледањето на завршениот филм, сфатив дека постои голема разлика во начинот на кој човек може да се внесе во животот на Тица и Исмет преку визуелна етнографија. Тезата дава повеќе информации за општествените, историските и географските контексти, како и за промените на секојдневниот живот во Лукомир поради многу различни фактори. Филмот, од друга страна, се однесува повеќе на тоа како промените влијаат врз селаните и нивните активности во секојдневниот живот. Паралелно напишаното етнографско истражување нè зароби во обидот да ја пронајдеме автентичноста, во обидот вистински да го претставиме реалниот живот во Лукомир (со употребата на дополнителен текст). И покрај тоа што фокусот на визуелната етнографија го префрливме од влијанието на туризмот врз селаните, целта на тезата остана поврзана со ова истражувачко прашање. Во таа смисла, пишаната и визуелната етнографија се дополнуваат една со друга. За жал, мора да ги доживееме (читаме или гледаме) одделно. Поради оваа причина, јас би се заложила за мултимодални презентации, бидејќи тие овозможуваат повеќекратни идентификации и повеќеслојни сфаќања. Самото пишување може да биде мултимодално, бидејќи вклучува дневници од теренска работа, транскрипции на дијалозите, интервјуа, евокативни описи и фотографии за да се добијат квалитативно побогати информации (Lunaček Brumen 2018: 97; в. исто така Pink 2011 и Clifford, Marcus 1986)¹⁶. Тезата на Жига е веќе пример за ова, бидејќи тој во текстот вклучи фотографии и извадоци од теренскиот дневник. Гледам предност кај визуелните медиуми, исто така, во тоа што тие стигнуваат до повеќе луѓе и затоа се одлично средство за пренесување на знаења и искуства на многу различни нивоа.

Визуелната етнографија е начин да се покаже дека како антрополози нашата цел не е само да обезбедиме документација. Новото и значајно антрополошко знаење се развива преку учество и интеракции, кои се достоини за разгледување. Дејвид Мекдугал зборува за *шелесниите претстави*, слики што го носат отпечатокот на нашето тело зад камерата и нивната поврзаност

16 Сара Пинк има критички однос спрема мултимодалната антропологија, бидејќи таа соединува пет сетила во пет кохерентни модуси и повикува кон сензорен антрополошки пристап, што, пак, од друга страна, ги гледа како меѓусебно поврзани (в. Pink 2011).

со светот, кои се огледале на нашите тела, реакции, намери, внимание и активност зад камерата (MacDougall 2005: 3). Овој момент на поврзување или средба на лицата пред и зад камерата е видлив, секогаш можеме да ја препознаеме позицијата на авторот во процесот. Покрај тоа, ефектот на филмот е посилен доколку позицијата на авторот е појасна. Со текот на времето, нашиот протагонист не ја забележува камерата. На ист начин, ние станавме интегрирани со неа, но никогаш целосно не ја изгубивме контролата над неа, бидејќи постојано ја преиспитувавме нашата позиција како истражувачи. На овој начин, камерата го продолжува дијалогот помеѓу истражувачот и протагонистите...

Референци

Banks, Marcus. 1998. "Visual Anthropology: Image, Object and Interpretation". *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*, edited by Jon Prosser. London: Psychology Press, 9–23.

Banks, Marcus. 2002. "Visual Research Methods." *Indian Folklife* 1, no. 4, 8–10.

Banks, Marcus, Jay Ruby. 2011. "Made to Be Seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology". *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, edited by Marcus Banks, Jay Ruby. Chicago, London: University of Chicago Press, 1–18.

Borecký, Pavel. 2016. "Tuning Solaris: From the Darkness of a Shopping Mall Towards Post-Humanist Cinema". *Visual Ethnography* 5, no. 2, 107–137. <http://www.vejjournal.org/index.php/vejjournal/article/view/105>, пристапено на: 17.10.2018.

Bromhead, Toni De. 2014. *A Film-Maker's Odyssey: Adventures in Film and Anthropology*. Intervention Press.

Clifford, James, George Marcus. 1986. *Writing Culture*, edited by James Clifford, George Marcus. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.

Crawford, Peter Ian. 1992. "Film as discourse: the invention of anthropological realities". *Film as Ethnography*, edited by Peter Ian Crawford, David Turton in association with Granada Centre for Visual Anthropology. Manchester, New York: Manchester University Press, 66–84.

Crawford, Peter Ian. 1992a. "Grass, the visual narrativity of Pastoral Nomadism". *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions*:

Proceedings from NAFA 2, edited by Peter Ian Crawford, Jan Ketil Simonsen, Nordic Anthropological Film association. Aarhus: Intervention Press in association with the Nordic Anthropological Film Association, 121–140.

Crawford, Peter Ian. 1993. “Text and context in ethnographic film. Or ‘To whom it may concern’”. *The Construction of the Viewer: Media Ethnography and the Anthropology of Audiences, Proceedings from NAFA 3*, edited by Peter Ian Crawford, Sigurjon Baldur Hafsteinsson. Aarhus: Left Coast Press, 135–149.

Crawford, Peter Ian, Jan Ketil Simonsen. 1992. “Introduction”. *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2*, edited by Peter Ian Crawford, Jan Ketil Simonsen, Nordic Anthropological Film Association. Aarhus: Intervention Press in association with the Nordic Anthropological Film Association, 1–16.

Crawford, Peter. 2006. “‘Big Men’ and the Representation of Local Communities on Film”. *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research*, 1st edition, edited by Metje Postma, Peter Ian Crawford. Leiden: Routledge, 294–318.

Crevar, Alex. 2018. “High in the mountains, this European village stands frozen in time: Lukomir is home to 17 families and medieval traditions”. *National Geographic* VII. <https://www.nationalgeographic.com/travel/destinations/europe/bosnia-herzegovina/things-to-do-high-mountain-village-lukomir/>, пристапено на: 26.11.2018.

Devereaux, Leslie. 1995. “Experience, Re-presentation, and Film”. *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*, 1st edition, edited by Leslie Devereaux, Roger Hillman. Berkeley: University of California Press, 56–76.

EASA. 2018. “Staying, Moving, Settling. Grace: unexpected moments in ethnographic films”. Conventors Christian Vium, Florian Walter, Christian Suhr, 15.8.2018. <https://nomadit.co.uk/easa/easa2018/conferencesuite.php/panels/6663>, пристапено на: 15.11.2018.

Etherington, Kim. 2004. “Research Methods: Reflexivity-Roots, Meanings, Dilemmas”. *COUNSELLING AND PSYCHOTHERAPY RESEARCH* 4, no. 2, 46–47.

Favero, Paolo. 2013. “Picturing Life-Worlds in the City Notes for a Slow, Aimless and Playful Visual Ethnography”. *Archivio Antropologico Mediterraneo – AAM* 15, no. 2, 69–85.

Favero, Paolo. 2014. "Learning to Look beyond the Frame: Reflections on the Changing Meaning of Images in the Age of Digital Media Practices". *Visual Studies* 29, no. 2, 166–179.

Filak, Manca, Žiga Gorišek. 2015. "Making and presenting' ethnographic films: Practical and ethical dilemmas in visual anthropology". *EthnoAnthropoZoom* 12, 97–117.

Gorišek, Žiga. 2017. *Transhumentno pašništvo na razpotju sprememb: transhumanca in turizem kot strategiji preživetja v vasi Lukomir na Bjelašnici (BIH)*. Neobjavljeno magistrsko delo. Ljubljana: Oddelek za Etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani.

Grasseni, Cristina. 2011. "Skilled Visions: Toward and Ecology of Visual Inscriptions". *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*, edited by Marcus Banks, Jay Ruby. Chicago, London: University of Chicago Press, 19–44.

Grimshaw, Anna, Amanda Ravetz. 2005. "Introduction: Visualizing Anthropology". *Visualizing Anthropology: Experimenting with image-based ethnography*, edited by Anna Grimshaw, Amanda Ravetz. Bristol, Portland: Intellect Books, 1–16.

Grimshaw, Anna, Amanda Ravetz. 2009. "Rethinking Observational Cinema". *Observational Cinema: Anthropology, Film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 113–136.

Grossman R., Alyssa. 2010. *Choreographies of Memory: Everyday Sites and Practices of Remembrance Work in Post-Socialist, EU Accession-Era Bucharest*. PhD thesis, University of Manchester, Faculty of Humanities, School of Social Sciences.

Henley, Paul. 1998. "Film making and Ethnographic Research". *Image-Based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. Prosser, Jon, ed. London: Psychology Press.

Henley, Paul. "Narratives: the Guilty Secret of Ethnographic Film-Making?". *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research*, 1st edition, edited by Metje Postma, Peter Ian Crawford. Leiden: Routledge, 376–402.

Henry, Rosita, Daniela Vávrová. 2016. "An Extraordinary Wedding: Some Reflections on the Ethics and Aesthetics of Authorial Strategies in Ethnographic Filmmaking". *Anthrovision* 4.1, 1–19.

Hockings, Paul. 1995. *Principles of Visual Anthropology*, 2nd edition. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.

Jenssen, Toril. 2009. *Behind the Eye: Reflexive Methods in Culture Studies, Ethnographic Film, and Visual Media, NAFA series volume 4*, 1st edition, edited and translated by Peter Ian Crawford. Arhus: Nordic Anthropological Film Association and Intervention Press.

Jonsen, Linda. 1993. "Visualism and Ambiguity in Visual Anthropology". *The Nordic Eye: Proceedings from NAFA 1*, edited by Peter Ian Crawford. Hojbjerg: Left Coast Press, 45–62.

Križnar, Naško. 1996. *Vizualne raziskave v etnologiji*. Ljubljana: Založba ZRC.

Križnar, Naško. 2005. "Vizualna kultura v vizualni antropologiji". *Teorija in praksa* 42, no. 2–3, 332–344.

Loizos, Peter. 1993. *Innovation in Ethnographic Film: From Innocence to Self-Consciousness, 1955-85*. Manchester: Manchester University Press.

Lunaček Brumen, Sarah. 2018. "V iskanjuskupneantropologije". *Bulletin of the Slovene Ethnological society* 58, no. 3–4. Ljubljana: SED, 91–106.

Lydall, Jean, Ivo Stecker. 2006. "Men and Women on Both Sides of the Camera". *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research*, 1st edition, edited by Metje Postma, Peter Ian Crawford. Leiden: Routledge, 138–156.

MacDougall, David. 1992. "Whose Story Is It?" *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2*, edited by Peter Ian Crawford, Jan Ketil Simonsen, Nordic Anthropological Film Association. Aarhus: Intervention Press in association with the Nordic Anthropological Film Association, 25–42.

MacDougall, David. 2005. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, New York: Princeton University Press.

Marcus, E. George, Fernando Calzadilla. 2006. "Artist in the field: Between art and anthropology". *Contemporary art and anthropology*, edited by Arnd Schneider, Christopher Wright. Oxford, New York: Berg, 84–115.

Martinez, Wilton. 1992. "Who constructs anthropological knowledge? Toward a theory of ethnographic film spectatorship". *Film as Ethnography*, edited

by Peter Ian Crawford, Granada Centre for Visual Anthropology. Manchester, New York: Manchester University Press, 131–164.

Nichols, Bill. 1992. “The Ethnographer’s Tale”. *Ethnographic Film Aesthetics and Narrative Traditions: Proceedings from NAFA 2*, edited by Peter Ian Crawford, Jan Ketil Simonsen, Nordic Anthropological Film Association. Aarhus: Intervention Press in association with the Nordic Anthropological Film Association, 43–76.

O’Reilly, Karen. 2012. *Ethnographic Methods*, 2nd edition. London, New York: Routledge.

Peče, Miha, Nadja Valentinčič Furlan, Monika Kropej Telban, eds. 2015. *Vizualna antropologija: Osebne izkušnje in institucionalni vidiki*. Ljubljana: Založba ZRC.

Piault, Colette. 2006. “The Construction and Specificity of an Ethnographic Film Project: Researching and Filming”. *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research*, 1st edition, edited by Metje Postma, Peter Ian Crawford. Leiden: Routledge, 358–375.

Pink, Sarah. 2007. *Doing Visual Ethnography*, 2nd edition. Los Angeles: SAGE Publications Ltd.

Pink, Sarah. 2008. “More visualizing, more methodologies: On video, reflexivity and qualitative research”. *The Sociological Review* 49, 586–599.

Pink, Sarah. 2011. “Multimodality, Multisensoriality and Ethnographic Knowing: Social Semiotics and the Phenomenology of Perception”. *Qualitative Research* 11, no. 3, 261–276.

Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, et al. 2015. *Digital Ethnography: Principles and Practice*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington: SAGE.

Port, Mattijs van de. 2018. “In Love with My Footage: Desirous Undercurrents in the Making of an Essay Film on Candomblé”. *Visual Anthropology Review* 34, no. 2, 136–146.

Postma, Metje. 2006. “The Construction to Narrative: What’s left of ethnography?” *Reflecting Visual Ethnography: Using the Camera in Anthropological Research*, 1st edition, edited by Metje Postma, Peter Ian Crawford. Leiden: Routledge, 319–357.

Rabinow, Paul, George E. Marcus, James D. Faubion, Tobias Rees. 2008. *Designs for an Anthropology of the Contemporary*. Durham: Duke University Press Books.

Rouch, Jean. 1995. "The camera and men". *Principles of visual anthropology*, edited by Paul Hockings. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 79–98.

Ruby, Jay. 2000. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. University of Chicago Press.

Ruby, Jay. 2005. "The Last 20 Years of Visual Anthropology – a Critical Review". *Visual studies* 20, no. 2, 159–170.

Schäuble, Michaela. 2016. "Introduction: Mining Imagination: Ethnographic Approaches Beyond the Written Word". *Anthrovision* 4.2., 1–11.

Schneider, Arnd, Cristopher Wright. 2006. "The challenge of practice". *Contemporary art and anthropology*, edited by Arnd Schneider, Cristopher Wright. Oxford, New York: Berg, 1–27.

Sjöberg, Johannes. 2009. "Ethnofiction and Beyond: The Legacy of Projective Improvisation in Ethnographic Filmmaking". Paper Presented at the International Conference 'A Knowledge Beyond Text' at Centre Pompidou in Paris, November 2009. https://ishareslide.net/view-doc.html?utm_source=sjoeberg-j-2009-ethnofiction-and-beyond-the-legacy-of-projective-improvisation-in-ethnographic-filmmaking-paper-presented-at-the-international-conference-a-knowledge-beyond-text-at-centre-pompidou-in-paris-november-2009, пристапено на: 19.10.2018.

Smith L., Valene. 1977. *Hosts and guests: The Anthropology of Tourism*, edited by Valene L. Smith. The University of Pennsylvania Press.

Suhr, Christian, Rane Willerslev. 2012. "Can Film Show the Invisible?: The Work of Montage in Ethnographic Filmmaking". *Current Anthropology* 53, бр. 3, 282–301.

Vávrová, Daniela. 2014. "Skin Has Eyes and Ears": *Audio-Visual Ethnography in a Sepik Society*. PhD thesis. James Cook University. <https://researchonline.jcu.edu.au/28025/>, пристапено на: 20.7.2018.

Veraart, Orsolya. 2013. *Man of Nature and Me: Research on the Boundary between Anthropology and Art*. Master thesis in Visual Cultural Studies SVF Faculty of Humanities, Social Sciences and Education. University of Tromsø –

The Arctic University of Norway. <https://munin.uit.no/handle/10037/5656>, пристапено на: 12.8.2018.

Weinberger, Eliot. 1994. "The Camera People". *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990-1994*, edited by Lucien Taylor. New York and London: Routledge, 3–26.

Worth, Sol, John Adair. 1997. *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Young, Colin. 1995. "Observational cinema". *Principles of visual anthropology*, edited by Paul Hockings. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 99–114.

Филмови

Filak, Manca, Žiga Gorišek. 2013. *Kapitan in njegov Petek / V spomin Mirku Vogiču*, Piran (Slovenia). Во боја, 30 минути. <https://www.youtube.com/watch?v=uMIFDVlJrIs>, пристапено на: 23.1.2019.

Grossman R., Alyssa. 2010a. *In the light of memory*, Bucharest (Romania). Во боја, 40 минути.

Koevorden, Niels van. 2010. *Winterslaap in Lukomir*, Fermfilm (Holland). Во боја, 30 минути. <https://vimeo.com/41070797>, пристапено на: 15.11.2018.

Vávrová, Daniela. 2014a. "Skin Has Eyes and Ears": *Audio-Visual Ethnography in a Sepik Society*. Papua New Guinea. Во боја, 83 минути. <https://researchonline.jcu.edu.au/28025/24/28025-vavrova-2014-dvd-skin-has-eyes-and-ears.mp4>, пристапено на: 20.7.2018.

Veraart, Orsolya. 2013a. *Man of Nature and Me*. Transylvania (Romania). Во боја, 30 минути.